هــــذا العـــام الجديد

بقلم : يحيى حقى

لايزال أمامنـــا عمل كبير وكثـير ـ فى جميع المجالات ، يفرضه مطلب النمو من أمة متخلفة تعتمد على الزراعة البدائية ، ويهبط فيها مستوى المعيشة ، فتعد من الفقراء ، الى أمة متقدمة فى نظر حضارة العصر الحديث ، ذات صناعة فى يد لا تكتفى بالاستعارة بل تبتكر وتملك ، يعبر فيها مستوى المعيشة عن كرامة الانسان ، ويفرضه مطلب التحول الجذرى فى المجتمع من نظام الاقطاع والراسمال والاحتكار والفروق بين الطبقات والهرجلة ، الى نظام اشتراكى تملك فيه الدولة ـ على أســـاس من التخطيط العلمى ـ أغلب مؤسسات الانتاج والتوزيع وتذوب فيه الفروق بين الطبقات فى وحدة لقوى الشعب العاملة ـ مصدر السلطة • واحد من المطلبين كان يكون كافيا لتحريك الهمم ، فمـا بالك اذا اجتمع الاثنان •

لا يزال أمامنا ان تفرغ الدولة فى أقرب وقت مستطاع من اعدادها ـ بالتطوير والاستحداث ـ لمجموعــة القوانين واللوائح التى تلائم المجتمع الجديد ، تعبر عنه وتعينه على تبين مواقعه والتقدم فى طرق واضحة ، ومن ترتيب بيتها الجـديد ، فتكسب على الاستقرار شـيئا فشيئا أجهزة الحكم والاقتصاد شخصيات محددة واضحة المعالم ،لاتكون عسيرة الرؤية والفهم على الناس ، وتحاط بقـدر من الثبات ، هو عمرها المرسوم فى الخطة ، فيمتنع تعدد جهات الاختصــاص وتشابهها وتداخلهـا ، وتتحدد مسئولية القائمين عليها ، تمنحهم القـــدر النافع من التصرف ثم تحاسبهم بلا تراخ أو شفقة على أخطائهم الجسيمة فى حق الشعب •

عمل قد يغرى ـ لأنه كبير وكثير ـ بالتهرب من مواجهته وحمله ، التماســـا للراحة ولو على المهانة ـ بعلل مخدوعة تذهب من النقيض الى النقيض أما بالازراء بالنفس فتقول ان هذا الجهـد يفـوق طاقتنا ، فنثبط الهمم ، واما بفرط المباهاة بالنفس، وبدلا من تركيز كل نشـاط على انجـاز الواجب المرسوم نغرق فى بحور من الاحلام والامانى ونكسر بذلك قدرتنا على العمل الجاد المستيقظ، كلا النقيضين آفة ينبغى التنبيه لها لكشفها ومحاربتها بلا هوادة•

وفى مجال الثقافة هو الآخر ينتظرنا عمل كثير وكبير • مشروع محو الأمية يبدو الآن كأنه متروك على جنب ، ينعس فى الظل ، لا تجـد عنه خبرا واحدا فى صحيفة أو مجلة ، ولا يلقى اهتمامـا من المثقفين ، ولو للفت الأنظار اليه ، وكان الأمل أن يكون هو البنـد الاول فى برامج الاتحـــاد الاشتراكى وقد تغلغلت أنظمته الى القرى • وفى مشاغل وسائل النشر ، بالتنبيه اليه والحث عليه ومتابعة مراحله ونتائجه •

وفى يدنا الآن جهاز سرى اسـمه التليفزيون ، فاجانا قبل ان نحسن الانتفاع بالراديو ، مهولة هى قدرته على تثقيف الشعب وارشاده وتهـذيب ذوقه وتقريبه الى العلم • ان جهازا منه يوضع فى دوار العمدة كفيل بأن ينقل القرية من حال الى حال، اذا أعدت لها البرامج التى تعى حاجتها ومستواها وتحنو عليها حنـو الأم على وليدهـا • لا يمنع تدليلها له من تربيته بحزم تربية صالحة •

لا يزال أمامنـا أن يعرف الحكم المحلى ـ مستقلا ومعانا ـ كيف يجر اليه أمواجا من تيار الثقافة المتدفق فى العاصمة ، يكاد يكون منحبسا بها ، لتشيع وحدة فكرية وشعورية بين أفراد الشعب كله ، ويتاح الكشف عن المواهب المخبؤة والمضيعة وتتجمع صورة فنوننا الشعبية حين يعمها النور ، الريف والبنـادر حتى الكبـيرة بل كثير من المدن الرئيسية لا تزال محرومة من المطبعة ، من المجلة ، من المسرح اليس من العجيب ان عاصمة كالاسكندرية وبها جامعتها واذاعتها لا تزال بلا مجلة لهـا أو صحيفة ومية ، لا دهشة اذا شابهتها أسـيوط ، فلننشر المطابع فى أرجاء الوادى كما نشرنا المصانع •

ان نعرف كيف يتم فى حضن المجلس الأعلى للفنون والآداب تعاون وثيق بين وزارات الثقافة والارشاد والتعليم لخدمة البرامج الثقافية فى المدارس والمناهج وكتب المطالعة وفى برامج الاذاعة والتليفزيون ثم بالتعاون مع الاتحاد الاشتراكى فى خدمتها فى مجال الصحافة مع تركيز الجهود على رفع مستوى اللغة العربية ، بالتأليف والترجمة .

كيف نستخرج من الأدراج مشروعات نافعة قتلت بحثا ودرسا ولا يحتاج تنفيذها الا ان تمهر بختم الدولة ، فى مقدمتها عندى مشروع أحرف الطباعة الجديدة الذى أعده مجمع اللغة العربية . كيف نقيم المكتبة العربية بجمع التراث واحيائه وترجمة جميع أعمال المستشرقين واعداد المراجع الأساسية لدوائر المعارف والمعاجم العامة والمتخصصة بالتعاون مع الاشقاء فى حضن الجامعة العربية والمجمع لتحقيق المظهر الثقافى لوحدة القومية التى تربطنا .

كيف لا نشغل أنفسنا بشىء الا بقيمة العمل بها حين ولدت ولادة حسنة فتكون دعامة تقوم عليها أبنية نافعة وفقا لأحدث الأنظمة العلمية فاذا بها لا تشب عن الطوق بل تظل فى المهد صاحية أو مستغرقة فى نوم عميق . يتجه ذهنى الى ركن الفنون الشعبية الذى كان ينبغى أن تنبع منه وتصب فيه كل محاولاتنا فى هذا المجال .

كيف لا نشغل أنفسنا بشىء الا بقيمة العمل فى حد ذاته ، نتطلب الاحسن ولا نقنع بالحسن ، نحث عليه ونحوطه بالرعاية ونفسح له المجال ونشيد به ، لانبدد اهتمامنا باطالة الكلام عن ملابسات جانبية ، مهما كانت مهمة ، فقد سال حبر كثير فى الكتابة عن لائحة التفرغ وكان الأولى أن يسيل فى الكلام عن قيمة انتاجه : عرضها والتعريف بها ونقدها ، كثر الجدل حول الاسم الذى يوضع فوق باب مسرح ومدى اختصاصه وكان الأجدر أن يثور الجدل حول قيمة انتاجه .

كيف نجدد جهازنا المطبعى باستيراد أحدث الآلات لكى لا نتخلف عن بعض الدول العربية التى سبقتنا فى هذا المضمار . وكيف نيسر التبادل الثقافى بفتح الأبواب لاستيراد الكتب وتشجيع تصديرها .

ولولا خشية التكرار والاملال وتقليب الاهوال لأطلت ، لكن لا بد لى أن أذكر آخر المطالب فى ذهنى : ضرورة اشاعة الثقافة العلمية الى جانب الثقافة الأدبية الفنية . فهذا هو طابع العصر الحديث . وقد لمس المشرفون على الجناح المصرى لمعرض الكتاب العربى الذى أقيم أخيرا فى بيروت مدى تعطش السوق للكتب العلمية وعندنا لحسن الحظ أجهزة قادرة على أن تنبع منها هذه الثقافة العلمية كمجمع العلوم والمجلس الاعلى للعلوم وأقسام العلوم فى الجامعات المصرية بعد أن التفت اليها الرئيس جمال عبد الناصر بهدية المليون .

ما أكثر وأكبر العمل الذى ينتظرنا فى مجال الثقافة ، فالبدار البدار ، ان جيل سنة ١٩١٩ بكبار أعلامه يوشك أن يختفى كله ، البقية الباقية منه متلهفة لأن تسلم المشعل الى جيل ثورة سنة ١٩٥٢ مؤملة بل واثقة انه سينبثق منه ومن أرض الوادى الخصيب الولود أعلام أعلى قدرا ومقاما ، وأصدق اخلاصا للشعب والوطن وتعبيرا عن عبقريتهما التى تتجدد ولا تفنى .

***

تبدأ « المجلة » بهذا العدد عاما جديدا فى حياتها ، داعية المولى سبحانه وتعالى أن يهديها ويثبت من عزيمتها وسيرها على الطريق المستقيم ، لا تتعلل لك بالمشاق والمصاعب ، وما أكثرها ، وانما تعاهدك على ألا تستبقى من طاقتها على الاجادة والنفع . ذرة الا بذلتها ، مطمعها الأوحد أن تتجمع حولها — على الاخاء والمحبة — قلوب المثقفين فى الأمة العربية كلها ، فهى من أجلهم تصدر ، ولا يسعدها شىء أكثر من مواجهتها بالنقد وتسديد الخطى ، ومدهم لها من بعد ذلك بما يجودون به عليها من علم رزقوه ، لا لنباهة الذكر ، بل وفاء بحق أمتهم عليهم ، وستلحظ — ان دققت — ان حجم المجلة قد نقص قليلا طولا وعرضا ، نزولا اضطراريا على حكم الورق الجيد الذى نريد لها أن تصدر به ، فالمطبعة التى نستعين بها فى هذا العام الجديد لا تستطيع تغليف هذا الورق الا فى الحجم الذى بين يديك . وسنعوضك عن هذا القليل بزيادة عدد صفحات المجلة من ١٣٦ الى ١٤٤ ببذل مزيد من العناية فى طبع اللوحات الفنية داخل المجلة ، تصلح لأن تستخلص وتوضع فى برواز يعلق ، فاذا امتعك فيكفينا منك الرضى .

افريقيا بين ماضيها ومستقبلها

٤

الحضارة المصرية .. أفريقية



بقلم : حسين ذو الفقار صبري

وإذ تصحو ، فى عصرنا الحديث ، الشعوب الافريقية التى على امتداد القارة فيما وراء الصحراء ، وتنهار الحواجز الاصطناعية التى أراد المستعمر أن يقيمها بينهم وبين الشعوب العربية فى الشمال ، فيتجهون بأنظارهم الى « مصر الثورة »، الى مصر معركة السويس ، الى مصر السد العالى ، وكأنما القلوب جميعا تنبض بما كان يختلج فى صدر شاعر امريكا الزنجى حين قال :

«وشخصت بناظرى نحو النيل ، فاذا الاهرامات تنيف من عل » (٢)

وكأنما لسان حالهم يقول : « هاذى مصر أرضها من أرضنا ، امتدادا لها وحارسة لبوابتها المطلة على آسيا ، المواجهة لاوربا عبر المتوسط ، نيلها من قلب القارة يغذيها بغرين هضابها ، وهاذى وقفتها من المستعمر الذى طالما كتم على أنفاسنا ، وقفة صلبة صلدة فترده مدحورا كليما ، وهاذى مداخن المصانع فيها كأنما الغاب ذو أشجار سامقة ، وأرضها الخضراء تلك ، ضيقة ممدودة ، تضغط الرمال على جنباتها ، شريط واهن واه ، ولكن مهلا فكأنما قد تعهدها رسام بارع ، مزج ـ اذ خططها ـ بين دقة المهندس ورهافة الفنان ، وهذا نبتها يخرج بفعل ساحر قدير فى توقيت مرسوم لاعفوية فيه ،وتناسق

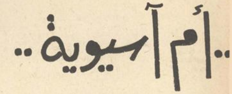
---

1. Pierre Montet ; *Eternal Egypt* ; Weiden- feld and Nicolson ; London, 1964, p. 105.

(٢) راجع مقال « النيل اذ جرى » ، المجلة ـ ابريل ١٩٦٦ ، ص ٢

« وما خلى (أتوم) بينك (مخاطبا مصر) وبين الائتمار لاهل الغرب
« وما خلى بينك وبين الائتمار لاهل الشرق
« وما خلى بينك وبين الائتمار لاهل الجنوب
« وما خلى بينك وبين الائتمار لاهل الشمال
« وما خلى بينك وبين الائتمار لمن هم فى جوف الارض
« ولكنك تمتثلين أمر حور
« فهو الذى أنشأك وسواك وأرساك ..»

من متون الاهرام (١)





متتابع بديع دون تشابك أو تداخل أو تلبك ،وهاذىصفحتها تغطيها حركة البشر غادية رائحة كأنما أسراب من نمل مجد دائب .. »

ثم ان تلك الصورة لها ركيزة من ماض تليد ،فهنا على تلك البقعة من أرض أفريقيا انبثقت أولى الحضارات وأعظمها وأطولها نفسا ، « وانها لمنا والينا ، فقد كان لنا فيها ــ ولا شك ــ نصيب ، الا تدين مصر اذ تفسخت عقائدها ، بأن تماسكت مرةأخرى حين اعتلى عرشها ملوك أثيوبيا (٣) ، وعلى رأسهم « بى عنخي » العظيم ، فاعادوا اليها استقرارابعد فوضى ، وأشاعوا فيها أمنا بعد اضطراب ؟ »

ثم شواهد أخرى عديدة ، أبرزها ثبوت وجودعناصر زنجية فى حضارة البدارى ، وتشابه فخارها مع ما عثر به فى حضارة الخرطوم الوسيطة ، واداةحجرية أشبه بالازميل ، متطورة الصنعة ، لا تحتمل الرد الى أصول منفصلة منعزلة ، فى الخرطوم من ناحية وفى حضارة الفيوم «ب» من ناحية أخرى (٤)، ثم تقييم للانماط المعيشية عند القبائل النيلية فىالسودان الاعلى ، وأنها تمثل على سبيل الاحتمال المرحلة الانتقالية بين الاقتصادى الالتقاطى عند« السبيليين » والاقتصاد الزراعى المستقر فيما بعد (٥) .

الفضل اذن لهؤلاء النيليين ، اذ هاجرت أفواجمن جدودهم الى الشمال ، أم أنه ليست مصر وليس السودان ، وانما الفضل كل الفضل لتلك المنطقةالفسيحة التى تحتضن منحنى الساحل الغربى من أفريقيا ، حيث يظهر الجنس الزنجي ، منذ ستةآلاف عام أو يزيد ، فى صورة جماعات « متخصصة» من « انسان واع » ، تنطلق فى هجرات متتالية نحو الشرق وشمالا بغرب وجنوبا بشرق (٦) ، فقد عثر فى وادى الأزواخ بنيجيريا بفخار مماثل لفخار البدارى والخرطوم الوسيطة (٧) ، كما يتأكد استمرار تواصل الشعوب عبر الصحراء ، والتى لمتكن قد أصبحت بعد صحراء ، تشابه الشصوص

---

(٣) هكذا يقال ، والحقيقة أن اسم «اثيوبيا» اطلق دون تمييز على مناطق شاسعة احتوت بعامة الاراضي الى الجنوب من مصر ، والاسرة الخامسة والعشرون التى نحن بصددها تعود بأصولها الى مدينة «نباتا» في شمال السودان ، قريبا من الجندل الرابع .

4. Arkell, (A.J.) ; *The Historical Backgroundof Sudan Agriculture* ; Agriculture in theSudan, (Chap. II) ; Oxford U.P., London, 1952, p. 13.
5. Gordon Childe ; *New Light on the Most Ancient East* ; Routledge and Kegan Paul 1958, p. 32.
6. M.J. Herskovits ; *L'Afrique et les Afri- cains* ; Payot, Paris, 1965, p. 26.
7. Walter A. Fairservis Jr. ; *The Ancient Kingdoms of the Nile* ; Mentor Books, New York, 1962, p. 64.



المصنوعة من العظم فى نيجريا وفى حضـــــــارة الشاهيناب والتى تسمى أيضا « بالخرطوم الحجرية الحديثة » (٨) ٠

فاذا قرن بين تلك الشـــواهد الحضرية وبين ثبوت نشأة الجنس الزنجى على الســـاحل الغينى بعامة ، فأفريقيا الغربية هى المنبع الاصيل دون أدنى شك ، للحضارات الحجرية الحديثة فى حوض وادى النيل(٩)،ويصبح لزاما علينا أن نستبدل باصطلاح« الحاميين النيليين» ، « السودان النيليين»، فالأولى تسمية تغمط الشعوب السود ، فى أعالى النيل والى الغرب منه ، حقهم الحضارى (١٠) ٠

أم أن شرق افريقيا هو الاصل ؟ فالروابـــط الحضرية بين « خرطوم الوسيطة » و « القفصـــية الكينية » قد وضحت تماما (١١) ، وقد سبق لنـــا التعرض للمؤثرات الكينية على « قفصية » الشمال والتى ما كان فى وسعها أن تكون ، لولا تتـــابع الانطلاقات من كينيا الى الشمال والى الشـــمال الغربى (١٢)

ثم انه لا يسعنا أن نتجاهل اتجاه المصريين الى تسمية بلاد « بونت » بأرض الارباب – « تانثرو » – فهل له من دلالة ؟ هل كانت أراضى بونت مركز الاشعاع الذى فجر الحضارة على ضـــفاف وادى النيل ؟ والجدير بالملاحظة أن بلاد « بونت » اذا كانت قد شملت الساحل اليمنى فى بعض الاحيان، فانها تنصب أساسا على منطقة الصومال ، وقيل انه قصد بها الى كينيا أيضا (١٣) ٠

والحديث عن مدلولات الاسماء ، يثير موضوع اصول اللغة المصرية نفسها ، فقد قيل انها حاميـــة سامية ، أو أنها تتميز باضافات سامية على فريشة من أساس حامى ، الا أنه أصبح هناك من يقول بأن تلك الفريشة هى العنصر الاساسى فى اللغة المصرية ، وأنها مزيج من حامية شمال أفريقيا ، أى البربرية ، والكوشية القديمة نسبة الى بلاد « كوش » ، وهو اسم اطلق بعامة على الاراضى الموغلة الى قلب افريقيا فيما وراء النوبة ، فهى مرادفة أو يكاد لاثيوبيا فى مدلولها الاغريقى الرومانى ٠



واهتمام العالم المتزايد بشئون افريقيا – قارة المستقبل كما يقولون ، ليس من حيث آمال شعوبها بل تطلعا الى ثرواتها البكر ، وطمعا فى مزيد من سطو عليها واستنزاف لها – قد خلق المناخ المناسب لازدهار المدارس التى تنادى بأصول افريقية لعديد من الظواهر الحضارية ، وخاصة تلك التى ارتبطت بعصور ما قبل التاريخ ، وقد قيل ان اتجـــاهات

---

(٨) تشيلد (٥) ، ص ٤٧ ٠

(٩) نيرسرفس (٧) ، ص ٦٨ ٠

(١٠) هرسكوفتز (٦) ، ص ٢٨

11. Roland Oliver and J.D. Fage; *A Short History of Africa*; Penguin Books, Lon- don, 1964, p. 20.

(١٢) المرجع (٢) ، ص ١٣

(١٣) أركل (٤) ، ص ١١ – ١٢

البحوث العلمية تتأثر بعامة بالمناخ الفكرى السائد، ومناخ اليوم هو الاهتمام المتزايد بافريقيا ، وشئون افريقيا ، وتاريخ افريقيا ،

واذا كان العالم ، قبل عشرات السنين ، قدبهرته خصائص الحضارات الاسيوية العريقة حين بدأت تتكشف ، فقد نودى بالقارة الاسيوية موطنا لنشأة الانسان ، استنادا لبضع من رفات ،لايزيد عددها عن العشرين ، عثر بها بخاصة فى وادى سولو بجاوة ، وفى شوكتيين بالقرب من بكين ، حيث أقدم رفات لبشر استوقد النار ، وثبة حضارية خطيرة ، بل ثورة ، اذ تمكن الانسان لاول مرة من السيطرة على قوة طبيعية ، طالعته بظواهر خارقة ، لا يملك عقله البدائى أن يجد لها تفسيرا و تعليلا ·

ثم اتجه علماء الحفريات الى افريقيا ، وظهر لهم وخاصة فى تلك المناطق التى حظيت بدراسات متصلة متعددة ، كما فى « الروديسيات » ـ زامبياوزمبابوية ـ عراقة الحضارات الافريقية الحجرية واستمرارية تطورها صعدا عبر دهورها جميعا ، بل وعثروا بأشذاب يحتمل أن كانت بقايا أدوات خشبية سابقة على أى حضارة حجرية (١٤) ·

فاذا كانت افريقيا تطالعنا بهذا التماسك فى التسلسل الحضارى لانسان ما قبل التاريخ ،وبهذا الغناء من كشوف متتابعة ، متصلة فى دلالاتها ، ثم بتكامل تلك التطورات جميعا ، واصالتها ، خالصة كما يقال من أى مؤثرات وافدة على القارة من خارج، فلا غرو أن يصبح أنصار الرأى القائل بأن افريقيا هى أصل نشأة الانسان ، أعلى صوتا من غيرهم ،وأكثرهم اعتدادا برأيهم ، وأقربهم الى قلوب المثقفين غير المتخصصين ·

ولست أزعم أن الرأى بنشأة الانسان فى أفريقياقد اتخذ قرينة فى المناداة بأفريقية الحضارة المصرية، فان الشواهد والاستدلالات المضادة التى تدعى لهاأصولا آسيوية ، هى السائدة فى هذا المجال ، وانما هو مناخ فكرى ، ربما دعمه منطق لا شعورى فيه ايحاء بأن موجات الهجرات البشرية اذ خرجت من قلب القارة تعمر الارض ، قد استقر منها من استقر بارض وادى النيل ، شعور مبهم لايبين ، اختلج فى غياهب من لاشعور بالتراكم مع شواهد أخرى قدافردناها،فظهرت موجة من تماذج وتعاطف بين عدد من مثقفى افريقيا المعاصرين وبين الحضارة المصرية القديمة ، وعلى رأسهم المؤرخ السنغالى الكبير الشيخ ديوب الذى يصر على أن عديدا من اللهجات الافريقية تشترك فى أصولها مع اللغة المصرية القديمة ، فينادى بالاعتماد عليها تمهيدا لخلق « انسانيات » افريقية أصيلة ، بل ان سنجور نفسه ، الذى اعتنق الفرنسية فأصبح من كبار شعرائها ، يقرر اذ يخاطب أدباء افريقيا وفنانيها فى أول مؤتمر انعقد لهم ، بأن لو اصبحت المصرية القديمة مادة أساسية فى المدارس والكليات الافريقية لاصبح لها من الاهمية ما قد يفوق الدراسات الاغريقية واللاتينية (١٥) ·

ولكنها ومضة سرعان ما تخبو ، حبس عنها الهواء · ومنعت الغذاء لاسباب لاتخفى ، بينما يمضى فى ضراوة وعنف الاتجاه المضاد ، ساعيا الى سلب الحضارة المصرية أصالتها بان تعزى الى مؤثرات آسيوية خالصة ، والسومرية بالذات ·

وقف العالم مبهورا ، وما يزال ، أمام الحضارة المصرية القديمة اذ تكشفت لنا بعض من قيمها الخالدة ، بعد أن ظلت مطوية لأزمنة متصلة طوال ، خلف طلاسم من رموز تصويرية ، درجنا على تسميتها بالهيروغليفية ، أى الرموز المقدسة نقلا عن اللسان الاغريقى ، وانها لتسمية لم تبعد عن المعنى

---

(١٤) هرسكوفتز (٦) ، ص ٣٣

15. Claude Wauthier; *L'Afrique des Afri- cains*; Ed. du Seuil, Paris, 1964, pp. 42- 43.

..صى بما عرفه اسلافنا : « مد ونتر » أى أقوال الرب أو الاقوال المقدسة كما ترجمت ، وان كان معناها الحرفى هو « عصا الرب » (١٦) ، ربما قصد به الى أنها « المؤشر الربانى » أو مرتكز العلامات الالهية » .

وتتابعت الكشوف وتعمقت المفاهيم بعد قرون من استغلاق مبهم ، فتظهر لتلك الحضارة جوانبها الفريدة ، شمسا ساطعة تخطف الأبصار بينما البشرية من حولها فى غبشة تتلمس الطريق نحو فجر لم يحن له بعد أوان .

حضارة متفردة ، أم الحضارات وسابقة عليها جميعا ، انبثقت عن قيم روحية ربط بينها منطق ما تزال عقولنا عاجزة عن ادراك كنهه أو قراره ، قدر لغيرها أن يرتشف منها فتدب فيه حياة ، أو ينهل من معينها فيزدهر ويتسامق بدوره ، مركز الاشعاع جديد .

هكذا بدت ، ثم بدأوا يتربصون بها ، باحثين منقبين من حولها ، وخاصة بعد أن بدأت تتهاوى أسطورة الحضارات التى طالما اعتبروها الأصول ، فالحضارة الاغريقية لم تبتدع ما ابتدعت من فراغ ، أو أن اتصالات الاغريق واحتكاكاتهم بمن حولهم شحذت فيهم الشرارة التى خلقت كل شيء من لاشيء وانما وجدوا رواءهم فى حضارات سابقة عليهم ، رائدة لهم ، غفل عنها أنصار الهلينية وعبدتها ، او أنهم تغافلوا ، بل اتهموا هوميروس اذ تغنى بعصر ذهبى لأولى حضارات بحر ايجة ، وأرسطو حين ألمح الى امبراطورية لها واسعة ، بأنهما وغيرهما ممن عرضوا لهذه الناحية ، انما ينسجون قصصا من خيال ، الى أن تكشفت الأبعاد العريقة للحضارات « المينوية » فى كريت ، حقيقة واقعة لا تحتمل جدالا .

ثم يبين ، وأسرار الحضارة المينوية ماتزال مطوية الأصول ، لم تبح بها لغتها فهى بعد طلاسم مستغلقة ، انها الحلقة الأولى من سلسلة حضارات متعاقبة ـ « الميسنية » احداها ـ أثرت كل منها فى التى لحقت بها ، الى أن قامت الهيلينية وريثة لها (١٧) ، لم تبتدع ما ابتدعت الا بعد طول استسقاء .

ان هى الا خيبة أمل لمن آمنوا بالهيلينية ومآثرها أصولا ، انما الكارثة فى أن تهتز أركان الاستعلاء الجنسى عند أنصار سيادة الفرع القوقازى الابيض للأجناس « الهندوربية » ، أما كفاهم أن رضوا على مضض بالهنود أخوة جنس ، رغم تدهورهم الخلاسى ـ فهذه عقيدتهم أعلنوها أم أضمروها ـ أخوة جنس ربط بينهم اشتراكهم الوثيق فى الأصول اللغوية !

وتهتز أركان الاستعلاء الجنسى مرة أخرى ، قبل أن تتبلور امكانيات استنباط نظرية جديدة عن أصول « أيجوية » تحتفظ للأجناس الاوربية بفضل السبق الحضارى ، حين تظهر المؤثرات المصرية ـ ذاك الجنس الحامى ، وما أدراك من هم سلالة حام ! ـ واضحة الملامح فى الحضارة الكريتية ، فيقطع اشبنجلر نفسه بأنها ليست الا متفرعة عن مصر (١٨) ، وانه لحيف لا نقره عليه ، فالحضارة الكريتية ، وان استلهمت مصر الكثير ، فقد كانت لها أصالتها ، فالحضارات أينما تقوم لا تفرض من خارج ، وانما هى أساسا وقدة شرارة ذاتية ، وان غذاها وقود طارىء وافد ، أو أن تكون قد تلمسته هنا أو هناك .

ثم تهتز أيضا النظريات التى حيكت حول أصول الأبجدية الهجائية ـ صحيح أن هردوت نفسه لم ينسبها الى قومه بل أقر للفينيقيين بفضل السبق اليها ـ ولكن محاولات الاستقراء والاستنباط كانت تمور الى اتجاهات تحاول الربط بين أبجدية الفينيقيين وأبجديات الشعوب السامية غير العربية ، حتى انا

16. R.A. Schwaller de Lubicz; *Le Miracle Egyptien*; Flammarion, Paris, 1963, p. 209.
17. Will Duran; *The Life of Greece*; Simon and Schuster, New York, 1939, p. 21.

(١٨) مثله ، ص ٢٠

نجد الآن فى كثير من المؤلفات جداول مقارنة تود لو ان توحى بأن التطور الحاسم للأبجدية يعود فضله الى الشعوب العبرية بالذات أو من يعتقد أن كانوا اسلافهم المباشرين .

وذلك رغما عن جميع الصلات الوثيقة التى ربطت بين مصر وبين الساحل الفينيقي عند « جبيل » حتى قبل أن تنهض مصر على أكتاف عهد الأسرات ، بل ان جبيل ، أو « كبن » كما عرفها المصريون ، لم تكن فى اول عهدها سوى ميناء مصرى متقدم ، أسقط عبر البحر لسد احتياجات لا غنى عنها من أخشاب لازمه لصنع التوابيت وأبواب المعابد والقبور ، ثم المراكب المقدسة وأخيرا تلك السفن التى سوف تقوم عليها تجارة مصر البحرية فيما بعد، والتى سميت «كبنيت» نسبة الى اسم المدينة نفسها (١٩) ، ومستلزمات المعابد والتوابيت كانت ولا شك الدافع الأول ، فلو ان مصر أغنيت بمتطلبات الاعداد للحياة الأخرى لغنيت عما عداها ، وجبيل هى المصدر الرئيسى بل الوحيد الذى كان يوفرها لها، كما يتضح من الأساطير التى تحكى لنا كيف رمت أمواج البحر بجسد أوزيرداخل تابوته على الساحل عند جبيل ، وكيف احتوته فى جذعها شجرة اذ نمت ، ثم كيف توصلت «ايست» الى أن تعود الى مصر بتلك الشجرة المقدسة والجسد الالهى الذى احتوت .

جبيل تلك لم تكن فى أغلب عهودها الا وجهـا اقليميا للحضارة المصريه ، أتقن مثقفوها الكتابة المصريه ، واليها لجأوا فى أمور دينهم ودنياهم (٢٠)، ثم انها ظلت لأجيال طوال الميناء الرئيسى لتصدير ورق البردى ، مصرى المورد ، تستخدمه الشعوب فى اعراض الكتابة ، ومنهم الاغريق ، عرفوا الميناء باسم « ببلوس » واشتقاقا منه سميت الكتب ومتعلقاتها ثم كتاب العهدين بوجه خاص (٢١) .

وقد يقال اما نحن بصدد تطور الكتابة الى ابجدية هجائية ، التى ارخ لها بتلك الفترة التى أعقبت طرد الهكسوس ، ولم تكن مصر قد استردت أنفاسها بعد ، واحدة من فترات الانكماش حين تهن قبضة مصر على الساحل الفنيقى ، استقى خلالها الجبيليون لابجديتهم علامات من تلك التى كانت توسم بها القبائل السامية ماشيتها ، أو يميز بها بحارة متوسط سلعهم التجاريه (٢٢) .

ولكنها نظرية من نسيج هلهال ، لا قائمة لها الا اذا تجاهلنا حقائق التطورات الحضارية أينما تكون ، فالجديد لا يستحدث مجتثا من جذور القديم المتمارس والا لما استقام له عود ، ثم ان العلاقات بين مصر والساحل الفينيقى ، بل حاجة مصر الملحة لأخشاب منطقه ، كانت تدفع بها الى معاودة توثيقها كلما وهنت ، ان لم تكن فى صورة سيطرة مفروضة ففى صورة تحالف ، متكافئا كان أم غير متكافىء ، بالتوازى مع قوة مصر فى مواجهة الشعوب والممالك المتاخمة للساحل ، من حوريين أو بابليين أو حيثيين او غيرهم ، وكيفما يكون الحال فقد كانت الفرحة تغمر المصريين كلما عادت العلاقات مع جبيل الى ما كانت عليه « فى زمن الرب » ، أما اذا انقطعت فيصيبهم الهم ويولولون متناوحين كما فعل الحكيم « ايبوور » ، فى عصر اللامركزية الذى تلى الأسرة السادسة ، اذ يقول : « ما عاد أحد يبحر نحو جبيل ، فما الذى سوف نفعله اذن بخصوص أخشاب الارز التى اعتدنا أن نصنع منها توابيتنا ، والزيوت التى يحنط الكبراء بها ، وترد من هناك ومما يجاور كفتيو (أى كريت) » (٢٣) .

ثم انه ظهرت شواهد مؤيدة ، ولكنها شواهد كثيرا ما تزوى بعيدا عن المتداول من المؤلفات المبسطة التى تخلق الرأى العام لدى المتثقفين والمتعالمين ، الذين هم أسرع من غيرهم الى امتشاق

---

(١٩) مؤلفه (١) ، ص ١٠٦

20. Gordon Childe; *La Naissance de la Civi- lisation;* Editions Gonthier, Londres, 1964, pp. 168-169.
21. Bible: bibliothèque, bibliographie...
22. Gordon Childe; *What Happened in His- tory*; Penguin Books, London, 1964, pp. 189-190.

(٢٣) عبد العزيز صالح ، حضارة مصر القديمة وآثارها (الجزء الاول) ، المطابع الاميرية القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص



اللسان ، فيطغوا بثرثرتهم على أصحاب الرأى الركين ·· فقد عثر فى شبه جزيرة سيناء ، عند سرابيط الخادم ، بنصوص خطها المصريون من رجال التعدين، هيروغليفية هى ما فى ذلك من شك ، ولكنها تنحو الى الاستزادة من هجائية الحروف حتى لتكاد تطغى على الجانب التصويرى منها ، فى الوقت الذى تمسك فيه ذوو الشأن فى مصر بالأسلوبين معا لأسباب قد يطول شرحها فليس هذا مجالها ·

ثم أظهرت الدراسات اللاحقة العلاقة الوثيقة بين تلك الكتابة «السينائية» ، المتفرعة عن الهيروغليفية وبين الأصـــول الهجائيـــة عند الفينيقيين ، حتى اكتشفت حلقة التطور الانتقالية التى تربط بينهما على أرض فلسطين ، عند « تل الدوير » الى الغرب من مدينة الخليل (٢٤) ، ولست بحاجة الى ان أضيف أن استقراءات المتخصصين فى هذا الشأن قوبلت بمقاومة عنيفة ·

ولست أتخيل تربصا حيث لا تربص ، كما قد يوحى به اصرارى على تتبع تلك المفارقات التى لايكاد يخلو منها علم من العلوم، وخاصة تلك التى اعتمادها على شواهد تخضع اذا ما استقرئت الى الاختلافات فى التقدير ، ولكن بعضا من دلالات تزيدنى ايمانا بما أذهب اليه ، فما من بحاثة الا وقد سلم لشعوب منطقتنا هـــذه ، بل ولمســـتوطنى ودياناها الكبرى بالذات ، بالفضل الأول فى استنباط تقويمات زمنية مستحكمة بعض الشيء ، فقد اعتمدوا فى عيشهم على الزراعة بالرى ، حيث دورات المحاصـــيل ترتبط بمواسم الفيضان ، فهى متوافقة بقدر أو آخر مع التقـــويم الشمسى دون القمرى ، ثم ان سماواتهم صحو فى أغلب الأحيان ، فرعاة المنطقة هم أيضـــا أول من رصد حركة القمر ثم النجوم ، فاهتدوا بها فى امور دنياهم ، كما استلهموها امور دينهم ·

واذا كان أهل « سومر » ثم « الأكاديون » وأهل العراق القـــديم بعامة لم يتوصلوا الى التوفيق بين دورة الزراعة من ناحية ، والسنة الشمسية من ناحية أخرى الا عن طريق اقحام شهر على الاثنى عشر ، قوام سنتهم القمرية ، كلما اختلت موازينهم الزمنية ـ ان جميع الباحثين والدارسين قد عقـــدوا لمصر ، ولمصر وحدها ، الفضل فى استنباط تقويم شمسى قويم ، هو أساس التقويمات التى تتالت عليه جميعا الى يومنا هذا ، بل قيل انه أحصفها تركيبا ، ليس مثله من قبل أو من بعد (٢٥) ، فشهوره متساوية العدد ، لا اختلال بين غرتها وبداية الأسابيع ، انما ثلاثون يوما قســـمت الى عشرات ثلاث ، وتتجمع الشهور رباعا الى ثلاثة فصول فى توافق تام مـع النمط العيشى ، « آخت » حيث يكون الفيضـــان ، و « برت » فصل الزرع وخروج النبت ، ثم «شمو» وهو فصل التحاريق أو الحصـــاد ، أما تلك الايام الخمسة ، « النسيئة » كما قيل ، التى فيهـــا تمام السنة ، فهى أعياد للأرباب ، خارجـــة عن دائرة الشهور ·

---

24. Alan H. Gardiner; *Writing and Literatu- re*; The Legacy of Egypt (Ch. 3); Ox- ford University Press, London, 1957, p. 60.
25. Georges Posener; *A Dictionary of Egyp- tian* Civilization; Ed. Methuen, London, 1962, p. 34.

جميع الباحثين والدارسين أشادوا بفضل مصر في هذا المضمار ، انما انحصرت الخلافات بينهم فيما اذا كان التقويم المصرى نيلى الأصل أم شمسيه ،وهل صار نجميا حين رصد « الشعرى » ، أم أن اشراقته عند الفجر ، بعد غيبة سبعين يوما ، قرنت ولا يزيد بوصول تباشير الفيضان عند مقياس « بر حعبى » (منطقة الروضة الحالية) ، أم أن تلك الملاحظة دفعت بالمصريين الى ابتداع تقويم أدق ، كما هو الحال الآن اذ يضاف يوم على السنة تربيعا فتصبح كبيسة ؟ فاذا كان فمتى ذلك ؟ أهو حين كان توافق بين غرة السنة كما عرفوها وبين الدورة«الشعرية» اذ اكتشفوها ؟ وهو ما لا يحدث الا مرة كل ١٤٦١ عاما ، كما يقول لنا علماء الفلك المحدثون ، فهل وقع ذلك عام ٤٢٤١ ق٠م٠ أم حين كانت الدورة التالية عام ٢٧٨٠ ق٠م٠؟(٢٦) أم أن المصريين لم تعوزهم القدرة على ابتداع التقويم النجمى بمجرد أن ثبت لهم التوافق ، بعد طول رصد ، بين اشراقه الشعرى ــ «سوبدت» كما سموه مضافا اليه « تاء » التأنيث المصرية ــ وبين وصول تباشير الفيضان ، دون ما حاجة الى انتظار تطابق ، مآله الى حدوث ، بين غرتى السنتين ؟(٢٧)

تلك الخلافات التقديرية لم تحل ، كما ذكرت ، دون أن يعقد لمصر فضل السبق فى هذا المضمار ، فيعتبر التقويم المصرى كشفا علميا مذهلا سواء عنى به الباحثون التقويم الأصلى وحده ، الذى قوامه ٣٦٥ يوما ، وان المصريين لم يعقبوا عليه بآخر ، أم التقويم المقدس ــ « سنة الرب » (٢٨) كما كانوا يقولون ــ الذى ضبطوا به أيام السنة فى دقة متناهية، وأصحاب الرأى الاخير يؤكدون أن المصريين احتفظوا بالتقويمين معا ، بل وبالتقويم القمرى أيضا ، لأسباب ليس هذا مجال الخوض فيها ، انما هى سنة مصرية أصيلة ، فالجديد لايطغى على القديم ولا يزيحه بعيدا ، كما يتضح لكل من درس عقائد مصر الدينية ، وخاصة مع كل قديم قد صارت له مكانة روحية أو وظيفة اجتماعية ، فقد قيل « ان المصرى لا يكون مصريا الا اذا تمسك بالقديم الى جوار الجديد، فيوائم بينهما أو يصل أحدهما بالآخر على الاقل» (٢٩) ، أهو سر الاسرار الذى احتفظ للحضارة المصرية بأصالتها ، وأخصب شخصيتها المتفردة بغناء رحيب الفسحات متعمق المستويات ، فمدها بتلك الاستمرارية طويلة النفس التى غالبت الزمن فكادت أن تغلبه ؟

ثم يطلع علينا باحث متعالم فيلاحم «خبط لازق» بين وقائع لا يستقيم بينها تواؤم ، ويمط فى التواريخ أو يضغط عليها ضغطا، ليخترع لنا نظرية من خيال ، بل قل من خبال ، يدعى فيها ان التقويم المصرى لم يكتشف فى وادى النيل بل هو وارد عليها من خارج ، (٣٠) ابتدعه أقوام أوربيون ، رجال«ذوو بشرة بيضاء » ــ هكذا نصا وحرفا ــ هم أصحاب الفضل على مصر(٣١) ، نعرة سيادة الجنس الآرى ، قاتلها الله ، ليست بدعة عند الحاقدين ، وانما الغريب أن تتلقفها دور نشر لها مكانتها العلمية ، سماديرالا أنها قد غفلت بمادة من علم غزير فتخرق لها كاتبها منطقا له خلابته عند انصاف المثقفين ٠

ألم أقل لكم ان ثمة تيارا ، بل تيارات ، تسعى الى التربص بالحضارة المصرية وأصولها ؟ ولكن أخطرها هى التى تتلمس طريقها استنادا الى حضارات ثبتت لها أصالة ، وليس استقراء لتناشير غفل نقشت على غطاء آنية عثر بها فى حفريات مدينة طروادة (٣٢) ، لن يسعنا أن نوغل بها الى عصور

---

(٢٦) الارقام تقريبية لاختلافات التقدير بين العلماء ، ولكن الفروق لاتتعدى العشرات ٠

(٢٧) تشيلد (٥) ، ص ٤

28. R.A. Schwaller de Lubicz ; *Le Roi de la Théocracie Pharaonique ;* Flammarian, Paris, 1961, p. 211.
29. Siegfried Morenz ; *La Religion Egyp- tienne ;* Payot, Paris, 1962, p. 61.
30. Otto Muck ; *Chéops et la Grande Pyra- mide ;* Payot, Paris, 1961, p. 56.

(٣١) مثله ، ص ٥٧ ٠ (٣٢) مثله ، ص ٦٨

زامنت الدولة المصرية القديمة وان أعملنا فيها مداومطا ، كما فعل صاحبنا فيلبسها من غيه معنى وقصدا .

أخطر تيارات التربص تلك هي التى تلقفت الكشوف الاخيرة فى بلاد النهرين ، وما أسفرت عنه من ظهور معالم واضحة بعض الشيء لحضارة هى من كبريات حضارات العالم القديم ، وأعنى بها الحضارة السومرية ، فجاهدوا فى تلقط كل ما يمكنه أن يؤدى الى انتزاع لواء السبق الحضارى من مصر فيعقد لها، فمن كتاباتهم المسمارية استلهم المصريون فكرة الهيروغليفيات ــ مع أنه ليس من قرينة واحدة تربط بين الاثنتين ــ وعنهم نقلوا فنون البناء بطوب اللبن ، ثم ادعاء بان عى الا ثقافات فيما قبل عصر الأسرات، توحلت فى سواخ من حيرة وتكرار مريض الى أن جاءتها الدفعة الخلاقة من بلاد النهرين(٣٣) ، بل ان مصر لم ترق الى حضارة الا حين وفد عليها جنس آسيوى ــ ابتدعوا له «جنس الاسرات» اسما مميزا ــ فغزاها وأخضعها وكون طبقتها الحاكمة الاولى ، وفى مقدمة ماستشهدوا به الرسوم النقادية فى « نخن » (قرية كوم الاحمر الحالية) ووادى الحمامات ، حيث صورت مراكب قيل ان الغزاة الآسيويين ركبوها الى مصر ، اذ بدا من أحجامها وتصميماتها أنها بحرية وليست نهرية ، فى حين انها رسوم تعود الى عصور سابقة على قيام أىحضارة آسيوية ، حين كانت «الوركاء»(٣٤) ، وقبل «جمدة نصر » .

وقد آن لنا ان نتصدى لما درجت عليه بعض النظريات الحديثة من تفسير قيام الحضارات فى ضوء من عمليات تركيب جنس على آخر قهرا وفرضا ، كأن لم تنبثق الحضارات القديمة الا حين اغارت قبائل الرعاة على المجتمعات الزراعية التى استوطنت الأحواض الفيضية للنيل والرافدين والسند وهوانج هو ، فتفرض عليها نظم حكمها عسفا (٣٥) ، ثم تدفع بها الى ارتقاء حين تنتظمها فى اطار من وحدة عمل .

انما الحضارة وانبثاقها ظاهرة بيئية فى صميمها، لا قائمة لها الا اذا ارتكزت على منطلق من واقع « ايكولوجى » ركين ، وما من حضارة الا ولها ركيزة من شعور مشترك بانتماء وتماسك ، ثم موقف موحد للجماعة تجاه واقعهم فى أبعاده الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل ــ من تراث ومصير ــ ثم ازاء ما يحيط بهم من شاهد وغيب ، لمسوه أم تلمسوه ، وعوه أم اكتنهوه ، جميع ذلك فى اطار من نظرة فلسفية للحياة وما وراء الحياة ، أو سمها ماشئت ، أساطير او ديانات أو عقائد ، كلا بما يوائم العصر ، انما تشترك جميعا فى أن لها جوهرامن حتم نفسى ، لا يفلت منه الا من هو خارج على المجتمع أو كان فى حكم ذلك ، فعلا أو احتمالا .

وليس ذلك فحسب ، فقد خضعت المجتمعات البشرية فى كل عصر ، متحضرة كانت أم غير ذلك لمثل ما فصلت ،والا لانفضت شراذم بعضها لبعض عدو ، انما انبثاق الحضارة ، بعد كل ، فى حاجة الى تلك الشرارة الذاتية التى تأجج المشاعر ، فتكتشف الجماعة نفسها ، وأن كيانها بل وجودها انما وسيلة الى حقيقة كبرى ، عليها ان تسعىاليها.

هزة وكأنها الراجفة ، فتدب فيها وقدة منحيوية عارمة ، وتنطلق من عقالها طاقات مذهلة من نشاط كامن ، لم تكن فى حدس أو على بال ، وتنفسح أمام المرء آفاق من خيال مبدع تدفع به الى جراة فى الانجاز ، ويقبل على الاحجار الصلدة يقطعها وينقلها فيعيد تشكيلها فى صورة معابد أو

---

33 John A. Wilson; *The Culture of An-cient Egypt* (The Burden of Egypt); Phoenix Books, Chicago, 1963, p. 39.

(٣٤) صالح (٢٣) ، ص ١٨٦

35. Hugo Fischer; *L'Aube de la Civilisa- tion;* Payot, Paris, 1964, p. 10.

أهرامات ، ويشق القنوات أو يقيم الســدود ، ويمخر عباب النيل فيقتحم ميــاه التيه الى كبن (جبيل) أو كفتيو (كريت) (٣٦) .

وتتحول مصر ، شأنها شأن المواطن الحضارية جميعا ، الى مركز اشعاع ، لا مكان فيها لخطرة فكر أو بادرة عمل الا فى ارتباط وثيق مع القوى ، دافعة كانت أم جاذبة ، التى تتولد عن مركز الاشعاع ذاك ، وكأنما هو بؤرة لمجال مغناطيسى طاغ جبار، جوانبها الروحية تصاعد من ارض الوطن الى اجواء الحقيقة اللانهائية ، فى حين تنطلق بانجازاتها المادية من تفجر الى تفجر مبدع ، ساعية ابدا فى اصرار عنيد الى أهداف جل من يدركها (٣٧) ، اليست مصر انعكاسا على الارض الفانية لوطن يجاوز الوجود الى الخلود حيث ملكوت الرب ؟

أما الاحـداث الطارئة من خـارج ، فلا مكان لمؤثراتها الفكرية أو انجازاتها المادية الا فى توافقها مع الملامح الحضارية الذاتية لشعب من الشعوب ، بل انه يجد فى السعى اليها اذا وجد فى تطويعها وتمثلها غناء ، ولكنها عملية تفاضلية ، تنصب على الشكل دون المضمون ، اى انها تتجه بخاصة الى المنجزات المادية دون المؤثرات الفـكرية التى هى وليدة الايمان والعقيدة .

ولست أعنى أن الحضارات لم تؤثر فى بعضها البعض ، بل انها قد فعلت ، والى حد كبير ، والا لما وسع البشرية أن تتقدم فترتقى ، الا أن الحضارة الحية اذا « استعارت » ــ كما يقال ــ منجزات واردة من خارج فانها تبدل فيها وتغير بما يتوافق ومعتقداتها ، حتى انه يصــح لنا أن نقـول ان الحضارة انما نسيج ، سداه هو أصالتها ، ولحمته هى ما تستمد من خارج فتطوع . (٣٨)

أما أن تخترج نظريات فيها ايحاء بأنه لولا اخصاب سومر لما قامت الحضارة فى مصر ، فأمر قد انطوى على قصد لئيم ، سواء دفع بالنظريات بعد تبييت نيـة أم انسياقا دون تمحيص ، فالحضارة لا تقوم الا نتيجة انطلاقة ذاتية ، اذا ما افتقدها شعب من الشعوب أصبح كل ما يفد عليه من خارج بمثابة فرض طاغ ، مآله ليس الى اخصاب وانما الى تفسخ القيم الثقافية وانهيار ثم ضياع ، كما هو الحال حتى فى يومنـــا هذا مع تلك الشعوب من حولنا التى افاء الله عليهـا خيرا ، ولكنها اذ تنكرت لقيمها الأصيلة أو انصرفت الى القشور دون اللب والجوهر ، فهى الى ضياع أو أن تظل للاستعمار مطية ، وان تباهت بثروات تهيىء لبعض من أفرادهـــا حياة رفاهية وبذخ ، فالقيمة الحضارية لا تقاس بما يستورده نفر قليل وانما بما تبتدع الشعوب من وسائل انتاج وتصنيع .

ثم ان الأساطير ، والتى تمثل الحقائق الأزلية كما اعتنقتها الشعوب فى الأزمنة الغوابر ، أو قل هى تركيبات لا شعورية من قصص حددت من خلالهــا الشعوب لنفسها فلسفاتها تجاه الوجود ، تبرز لنا اذا ما استقرئت من حيث تلك الوجهة ، الاختلافات العميقــة بين ركائز كل من الحضــــارتين المصرية والسومرية ، فكلتاهما من نسيج أوحد ، يتميز بعناصر أصيلة تبرز تفرد كل عن الأخرى .

وعلينا ألا نخلط بين الأساطير ومادرجنا على اعتباره كذلك ــ اعتمادا على تشابه فى عناصر التكوين من رمزية أو خيال ــ كما فى القصص البطولى أو الخرافى، فأخيرها انما أسمار ليس لها من هدف سوى التسلية، تزجية للفراغ أو هروبا من الواقع ، أما القصص البطولى فهو محاولة تأريخ،وانه لأقرب الى الأسطورة التى هى محاولة « تفلسف » تصـــويرا لنظرية وجود (٣٩) .

---

(٣٦) مثله ، ص ١٣ ، ٢١

(٣٧) مثله ، ص ١١

38. Clyde Kluckhohn ; *Mirror for Man ;* Pre- mier Books, New York, 1961, p. 63.
39. Susanne K. Langer ; *Philosophy in a New Key ;* Mentor Books, New York, 1953, p. 144 n.

فالذى يعنينا اذن هو الأسطورة ، وربما أيضـــا القصص البطولى اذا ما تطور الى مراحل عليا ترقى به لى مشارف الأسطورة الحقة ، فيتداخل معها فى صورة من قصص أسطورى وليس البطولى وحسب. الأسطورة هى ملاذ الانسان أمام طغيان الظواهر المحيطة به ، كونية كانت أم طبيعية ، حتم نفسى يلجئه الى التصفح والتأمل عله أن يدرك لها كنها أو أن يجد لهـــا تفسيرا على الأقل ، ما هى تلك القوى التى تحركها فترسم تعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول ، وتدفع بالرياح أو تمسك عنها ، وترســـل الماء مدرارا من سحاب أو عارما من خلف الأفق البعيد ، ثم تعود فتحبسه حتى لتذوى أسباب الحياة ؟ أهما الشـــمس والقمر اذ يتلاحقان فى كبد السماء ، أم لألاء النجوم تومض وتطرف اذ تسبح فى قبة الفضاء ؟ أم قوى كامنة فى النبات اذ ينمو والحيوان اذ يسعى والسماء اذ ترعد والصاعقة اذ تنتفض فلا تذر ؟

حتم نفسى يدفع بالانسان الى تصفح تلك الظواهر جميعا واستشفاف الحقائق الكبرى الأزلية الكامنة من خلفها ، فتظهر الأسطورة الى وجود فيها شـــفاء النفس الحائرة ، اذ تحتوى تلك الظواهر جميعا ، أو أكثرها تأثيرا فى البيئة التى ينتمى اليها ، فى نظام من قواعد ربانية ، تحدد له موقفه منها ، ماله وما عليه تجاهها (٤٠) ، فالأســـطورة اذن ليست الا محاولة تفسير ، أو قل موقف دفاع ، يتخـــذه الانسان ، فى ضوء من مستوى وعيه ، تجاه العالم المحيط به ، سعيا الى مجابهته فى اطار من مجالات نشاط عليها أن ترتفع به عن مستويات العجز ، التى قسمت له وردا ونصيبا (٤١) ٠

وأبطال القصص الأسطورى ليسوا أشخاصـــا احتواهم اطار محدد من زمان ومكان كما فى القصص الخرافى ، وانما رموز لنماذج من بشر يجابهون قوى الطبيعة فيحددون مصير الانسان فى دنياه ومآله فيما بعد دنياه ، وبالتالى فالواحد منهم يتعدى حدود الفرد العادى وامكانياته ، بل ربما انتظم خصائص قل أن تتجمع فى الفرد الواحد فتتداخل فى صورة رمزية واحدة ، ينسب اليها وحدها انجازات الاجيال المتتابعة وقد ضخمت فصارت الى أعمال خارقة تفوق طاقـــة البشر ، وتسمو الأسطورة ، اذ تتطور ، بشخصية البطل الى ذرى من قدسية بل والى الألوهية ذاتهـــا فى أغلب الأحيان ، ليس من عمل ينسب اليه الا وله دلالته الحضارية ، ألهم به البطل أو استحضره مع كوامن ربانية ذاتية ، فتلتف الشعوب بمشـــاعرها حول ذكراه وتعلق بما يرمز اليه شخصه طالما ظلت الأسطورة نابضة بحياة ، وهو ما لا يتيسر لها الا اذا تلاحمت أيضا مع آمال الشعوب وتطلعاتهـــا ، فالأسطورة فى جوهرها تراث ، ولكن حيويتها رهينة بقدرتها على التجاوب الحى مع تطورات الحياة ، فتصبح أيضا رمزية مصير ، وانها لخاصية تعلق بالأساطير بعامة ، ولكن نصيبها منها شديد التفاوت ، بالتوازى مع درجة التلاحم القائمة بينها وبين الشعوب التى اعتنقتها ، كلما ازداد قوة اتقدت بينهما حركة التفاعل اللاشعورى اتصالا وامتدادا أجيـــالا بعـــد أجيال ، فتتطور الأسطورة وتنمو وتزداد غناء ، اضافة وتسوية بل وادغاما بتلمس الروابط ، قويها وواهيها ، بين القصص المتشابه ، وان تباينت مصادره وأزمانه ، فتتداخل أحداثها أو تتراتق ، سعيا بها الى وحـــدة متسقة متكاملة ٠ (٤٢)

وانها لظاهرة واضحة فيما يتعلق بالثالوث المصرى القديم ، أوزير وايست وحور ، فمن هو أوزير ؟ قرىء اسمه بمعنى « كرسى العين » أو « مقلة العين » ، مما يوحى بأنه كان أصلا زعيما أو ملكا قبل أن يصبح الها معبودا (٤٣) ، خاصة وان اسماء الالهة الأخرى ، جميعا أو يكاد ، اشتقت من مســـميات القوى التى

(٤٠) مثله ، ص ١٤٣ ، ١٤٦

41. Pierre Grimal ; *L'Homme et le Mythe* ; Mythologies de la Méditerranée au Gan- ge (Préface) ; Larousse, Paris.

(٤٢) لانجر (٣٩) ، ص ١٤٢ — ١٦٠ (٤٣) صالح (٢٣) ، ص ١٩٨



تقمصتها ، طبيعية كانت أم كونية ، فـ « اتوم » هو « التام » ، و «حور » هو « البعيد » اشارة الى رب السماء فى صـــورة الصـــقر ، و « سخمت » هى « المقتدرة » ، الى غير ذلك من الأمثـلة ، مصـــداقا للعقيدة المصرية القديمة من أن كلمة الرب الأزلى هى التى خلقت الآلهة ، ســـماهم فاســـتحضرهم الى وجود (٤٤) ٠

الا أنه يصعب علينا تفسير كلمة « نثر » ، والتى أطلقت على الأرباب والآلهة بعامة ، الا أن تكون أصلا اسما علما لاله بعينه ، والجدير بالملاحظة أنه اسم قد قرن بأوزير بصفة خاصة فى مواضع متعـــددة من نصوص مقدسة ، جناسا وتلاعبا بالألفاظ (٤٥) ٠ كما أن متون الأهـــرام قد خصت « ايست » دون غيرها ، زوج أوزير وشقيقته ، بصيغته المؤنثـة ، « نثرت » (٤٦) ، وانها لقرائن تعزز الاحتمال بأن أوزير هو أصلا اله ، أو قل قوة طبيعية قد عبدت ، قبل أن يصبح علما للملك أو زعيم ، فمنذ أقدم العصور صور أوزير على أنه الحب اذ يبذر ، والماء الجـديد اذ يخصب الأرض ، بل والحقل اذ تنحسر عنه مياه الفيضان (٤٧) ، فهو اذن رب الحياة فى استمراريتها وتجددها ، والتى كان يرمز اليها أيضا بعمود «جدو» فى الاحتفال بنهاية فصل الفيضان (٤٨) ، بل فوق ذلك كله هو رمز الخلود وقوة الحياة الدافقة أينمـا تكون (٤٩) ٠

أما عن ذلك الزعيم أو الملك الذى قرن به اسمه، فقد صورته الأساطير مليكا على البلاد جميعا يجوبها مكرسا جهوده لاسعاد البشرية ، يلقنهم علوم الزراعة والفلاحة ومختلف الفنون (٥٠) ، ولكنها تطورات لم تطرأ الا بعد مرور أحقاب طوال ، فقد انصب اهتمام متون الأهرام ، والتى هى أقدم مـــا عثر به من نصوص ــ دونت فى أواخر الدولة القديمة ــ على اعتبار أوزير ملكا على الموتى وليس بقصة اعتلائه عرش الأحياء (٥١) ، وذلك حين يعثر به الاله « جب» ، رب الأرض ، « ضـــجيعا عند جهستى » وقد لقى مصرعه على أيدى أخيه ست ، فيعهد اليه بالبـــلاد جميعا (٥٢) ٠

ومع ذلك فهناك الحاح على تقديمه فى صـــورة المليك ، وربما يعود ذلك الى أن الذى ينادى به ربا

(٤٤) موزنز (٢٩) ، ص ٤٥ ــ ٤٧ (٤٥) مثله ، ص ٤١
(٤٦) صالح (٢٢) ، ص ١٩٨

47. Adolphe Erman ; *La Religion des Egyp- tiens ;* Payot, Paris, 1952, p. 63.
48. Herman Kees ; *Ancient Egypt ;* Faber, London, 1961, p. 56.
49. Breasted, (J.H.) ; *Development of Reli- gion and Thought in Ancient Egypt ;* Harper Torchbooks, New York, 1959, p. 23.
50. B. Van de Walle ; *Mythologie de l'Egypte* Mythologies... (ref. 41), (Chap. 2) ; pp. 36- 37.

(٥١) صالح (٢٣) ، ص ١٩٨ (٥٢) برستيد (٤٩) ، ص ٣٦

للموتى . لا شك وقد كان قبل مماته ربا على الأحياء، فيرتبط اسم أوزير بمدينة « عنجت » التى قيل انها عاصمة الدلتا فيما قبل العصور التاريخية ، وهـو اعتقاد قد أدى الى تغيير اســم المدينة الى « جدو » ـ رمز الحياة فى تجددها كما قدمنا ـ حين اعترف حكامها بزعامة أوزير ، فيخلعوا عليه القاب معبودهم الأكبر « عنجتى » ، الذى صورته متون الأهــــرام بصورة بشرية وميزته بريشتين فوق رأسه ، ومذبة هى صولجانه وعصـــا معقوفة الطرف رمزا للحكم والسلطان ، ووصفته بأنه سيد اقليمه وأنه على رأس أقاليم الشرق ٠

وتمضى الأسطورة الأوزيرية فى تطورها فتذهب الى أن أوزير كان أول من ولى عرش مصر من البشر المؤلهين ، ويقدم لنا فى صوره وتماثيله التاريخية ملكا يحمل تاجا مزدوجا ، جمع بين تاج الصعيد وبين الريشتين اللتين ورثهما عن « عنجتى » رب المدينــة الأصـــــلى ، ويتحول اسمهــــا الى « بر أوزير » (أبى صير الحالية) (٥٣) ٠

ويبدو أن متون الاهرام قد استبقت ، أم أنها على الأقل قد تنبأت بهذا الاتجاه ، حين تداخلت قصة المعـــركة الاوزيرية مع قصـــة الصراع الحورى ، فالأسطورتان مختلفتا الأصول (٥٤) ، الا أن شخص ست ، كغريم لأوزير فى أولاهما وكمنافس لحور فى الثانية ـ هل نستنتج من اختلاف الاصول أن ست قد رمز به فى الأولى الى غير ما قصد به اليــه فى الثانية ؟ ـ كان حلقة الاتصال التى مهدت للربط بين الاثنتين ، فنجد فيها ذلك النص موجهـــا لأوزير : « وبث فيك حور حياة اذ سميت عنجتى » (٥٥) ٠

وكان من شأن هذا جميعه ابتداع النظريات حول ازدهار الحضارة فى الدلتا منذ أقدم العصور ، وأنها اذ توحدت ممالكها انطلقت تبسط سيطرتهـــا على الصعيد فوحدت مصر فيما قبل الأسرات ، وتراوحت الآراء فيما أنها كانت وحدة حضارية المضمون فحسب، أم أن قد دعمتها سيطرة سياسية (٥٦) ، وسيقت فى هذا الشأن قرائن عدة ، منها استقراءات لقائمة « بالرمو » قيل ان بها اشارات لأسماء ملوك حكموا مصر موحدة فيما قبـــل الأسرة الأولى (٥٧) ، ثم رسوم للتاج الأحمر ـ تاج الدلتا ـ على أوان عثر بها فى الصعيد وأرجعت الى العصور النقادية (٥٨)٠

ولما كانت هناك أيضا دلائل تشير الى أن الدلتـا تعرضت لتداخلات جنسية مستمرة ، اذ تحف بهـا مناطق رعى أو عبور للقبائل الرحل شرقا وغربا ، الليبيين عـن طريق مريـــوط ووادى النطـرون ، والآسيويين عبر برزخ السويس ووادى الطميلات ، فقد اتجه بعض الباحثين الى أن يعزوا الازدهــــار الحضارى للدلتا الى مؤثرات خارجية وافدة عليها ، فهى ـ على عكس ما كانت عليه حال الصعيد المنزوى بعيدا ـ قطب التقاء مصر ، فى باكورة انطلاقهـــا الحضارى ، بالحضارات المحيطة بها (٥٩) ، بل قيل ان أقاليم الدلتا الغربية تميزت بغلبة العنصر الليبى، حتى مدينة « ساو » وما بعدها ، واستدلوا على ذلك بربوبية « حورحا » الصقر الليبى للاقليم الثالث ، ثم ما درج عليه المصريون من أن ينسبوا الى ليبيا «نت» ربة مدينة « ساو » ، والتى لقبت بالمرعبة (٦٠) ، ولكنها أحوال ارتبطت بفجر العصــــور التاريخية

(٥٣) صالح (٢٣) ، ص ١٩٥ ـ ١٩٨

(٥٤) برستيد (٤٩) ، ص ٢٨

(٥٥) مورنز (٢٩) ، ص ١١٨

(٥٦) تشيلد (٥) ، ص ٥ ـ ٦

(٥٧) مثله ، ص ٥

(٥٨) مثله ، ص ٥٢

(٥٩) ولسن (٣٣) ، ص ١٦

(٦٠) كيس (٤٨) ، ص ٢٨

لأسباب ربما عرضنا لها فيما بعد ، أما أوزير فقد دعوا أنه رمز على زعيم قاد البدو الآسيويين عبر الصحراء الشرقية حتى وقع بهم على شرق الدلتا حيث استقر بهم فلقنهم فنون الزراعة (٦١) ، ثم تتوحد ممالك الدلتا على يديه أو أيدى خلفائه ، اذا اعتبرناه رمزا على أفراد أسرة حاكمة ــ وليس شخصا واحدا بعينه ــ عزيت اليه انجازاتهم جميعا ، فيشيعوا فيها حضارة ، ثم يبسطوا سلطانهم على مصر جميعا ، فالتاج المزدوج الذى صور به فيما بعد ، دلالة على أن قد خضعت لحكمة «الأرضان» ، أما قصة الصراع بينه وبين ست ، فانها تروى لنا ثورة الصعيد على ملوك الدلتا فينفصل الجنوب عن الشمال ، قبيل اعادة توحيد مصر الذى طالعتنا به العصور التاريخية ٠

ان هى الا استقراءات تنحو بنا الى تأكيد فضل المؤثرات الخارجية ، والآسيوية بخاصة ، على الحضارة المصرية ، ولكنها تخريجات تفتقر الى أساس متين ، وليس لها من سند الا التطورات التى طرأت على الأساطير بعد مرور أحقاب طوال على أزمان تلك الأحداث التى افترضت ، بل انه ليضح لكل من يستقرىء متون الاهرام أنها انطوت على محاولات شتى من تحوير وتبديل واضافة اعلاء لشأن أوزير ، وقد أصبح رمزا على فرعون اذ ينتقل الى الآخرة (٦٢) ، فلو كان لتلك النظريات الحديثة ذرة من سند لسارعت تلك المتون الى اقرار مكانة لأوزير من حيث انه كان أيضا ملكا على الأحياء ، ولكنا نجدها عازفة عن ذلك ، وكأنما فى اصرار عنيد ٠

ثم ان نظرية الازدهار الحضارى فى الدلتا تكاد أن تكون هى الآخرى أسطورة ــ وعفوا فانى لأربأ بالأسطورة فى هذا المقام عن معناها المتدهور ذاك ــ فالذى أعنى هو أن نظرية الازدهار المبكر للحضارة فى الدلتا ، كما سوف تتميز بها مصر فيما بعد ، انما خرافة ، فقد ظلت أرض مستنقعات لأحقاب طوال ، حتى بعد أن استقرت أسباب الحكم للأسرات، آفاق بكر تتحدى محاولات التعمير، وتستحث الدولة المصرية الى الاستزادة من استصلاح أراضيها وهو ما استنفد منها مئات السنين من عمل دائب ، فتقام الجسور وتنزح المياه ثم تشق القنوات ، وبقيت منها رغم ذلك ــ ابان الدولة الحديثة ــ مساحات غفل كبيرة يتلهى فيها الملوك بصيد أفراس البحر (٦٣) ، لم تكن الدلتا فى تلك الأزمنة السحيقة بالبيئة التى تتوافر فيها امكانيات الانطلاق الحضارى ، ان هى الا مدن أو قل قرى كبيرة متناثرة ــ جبعوت وساو وعنجت وبرحبت ــ تحيط بها المستنقعات من كل جانب(٦٤)، وتقد الأرض من حولها فروع النيل المتشابكة الى مالا نهاية ، فتنعزل عن بعضها البعض الى ضروب من عقائد مختلفة ــ وان وصل بينها فيما بعد ، فهى سنة المصريين ــ بل أن الأجهزة الادارية للدولة المصرية ، حين قامت واستقرت ، لم تعتبرها وحدة قائمة بذاتها ، كما قد يتبادر الى الذهن من كثرة ما سمعنا عن ثنائية الصعيد والدلتا ، وانما نصفين متقابلين ، تفصل بينهما جزيرة وسطى ، هى الاقاليم الواقعة حاليا بين فرعى دمياط ورشيد (٦٥) ، ثم دلائل أخرى تشير الى أن المناطق الواقعة الى الشرق والى الجنوب الشرقى من تانيس ، لم يستكمل تقسيمها الى أقاليم محددة المعالم الا بعد قيام الدولة الحديثة(٦٦) واذ أذكر تانيس ــ وهو اسمها البطلمى ــ فربما

61. James (E.O.); *Mythes et Rites dans le Proche-Orient Ancien*; Payot, Paris, 1960, pp. 37-38.

(٦٢) برستيد (٤٩) ، ص ١٥٠ ــ ١٥٢

(٦٣) كيس (٤٨) ، ص ٢٣ ــ ٢٤

(٦٤) مثله ، ص ١٨٤

(٦٥) مثله ، ص ٢٤

(٦٦) مثله ، ص ١٩٠

تبادر الى الذهن صورة تلك المدينة المزدهرة ، بر رع مسو ، التى شيدها الرعامسة على أنقاض قيل انها كانت عاصمة الهكسوس ، فى حين انها لم تكن قبل ذلك الا قرية أو قريتين صغيرتين متجاورتين — « حت وعرة » و « جعن » — بل ان الألقاب التى خلعتهـــا متون الاهرام على « عنجتى » لتوحى بأن اقليمه — خلال عصور التكوين الحضارى — كان حديا بين مصر وما عداها الى الشرق ، أى هامشيا ومعرضا لغزوات البدو المتكررة والتى حفل بها تاريخ مصر فى كل العصور (٦٧) ، وليس هذا وضع المملكة المستقرة التى يسعها توحيد الدلتا فضلا عن أن تسعى الى بسط سيطرتها على الصعيد .

فلماذا اذن هذا الارتباط بين أقاليم شرق الدلتا ، وتلك حالها ، وبين أوزير ، رمزا لدورة الحيـــاة فى تجددها ثم علما على فرعون اذ يموت ، فمن نطفته ذرىء من سوف يخلفه ؟ هل يعود ذلك الى أنها الاقاليم التى شهدت مصرعه ؟ فالى الشرق من « عنجت » يقع اقليم « الفحل الممزق » وانه لاسم ينطوى على دلالة لها وزنها (٦٨) ، ولكن الروايات تضاربت فى هذا الشأن ، فلا توافق حتى فيما ترويه متون الاهرام — والتى أريد بها أن تكون وحـــدة متكاملة — وان أجمعت النصوص جميعا على أن أخيه ست هو الذى فتك به ، فقد قيل أن قد صرعه عند مياه « نديت » فى أرض الغزال (٦٩) ، أو أنه مات غريقا (٧٠)، كما تضاربت الاستقراءات من حيث تحـــديد ذاك المكان ، فهو قرب منطقة كوم أبو ياسين الحالية ، اذا كان اسم اقليم « الفحل الممزق » له دلالته (٧١) ، أم أن المكان يقع قريبا من « أونو » (عين شمس)، حيث تغير اسم الاقليم الى « حقا عنج » ، تركيبا من « عنجت » عاصمة ملكة كما خيل ، ومن « حقا » وهو اسم صولجانه (٧٢) ، أم أن ذاك المكان فى الصعيد بالتأكيد (٧٣) ، وان كان هذا الاستقراء قد اعتمد على تداخل شخصيتى أوزير و « خنتى أمنتيو » ، رب الموتى فى مدينة ابيدوس (قرب البلينا الحالية)، تطور لا محيص عنه حين أصبح أوزير علما على فرعون حين يموت (٧٤) .

انما الذى يســـترعى انتباهنا أن أقاليم مصر تسابقت ، كلا يبغى أن يكون له شرف الارتباط بذكرى أوزير بصورة أو أخرى ، أن يتلمس سببا يؤهل له اقامة المعابد باسمه ، فان لم يتيسر فمزارات على الأقل، فان أعوزته الحجة تعلق بتلك الرواية التى تقول بأن أخاه ست قد مزق جسده اربا ، ثم نثرها بطول البلاد وعرضها ، فيدعى كل أقليم أن قد صار اليه عضو من أعضائه المقدسة ، فنقرأ فى متون الاهرام على سبيل المثال أن فخذه قد آلت الى اقليم « ثنى » والساق الى اقليم النوبة عند أسوان (٧٥) ، فاذا ما أهلت مياه الفيضان احتفلوا بها ، فهى التى يبعث فيها أوزير ، من مقره فى ملكوت الأموات ، بالحياة الى الحقول ، ولكن اقليم الفيوم يبزها جميعـــا فهى المناسبة التى تحمل فيها مياه الفيضان «أوصال الرب » من أنحاء البلاد جميعا فتتجمع فى «تاشى» (أرض البحيرة) ، مقرا لجســـد أوزير غـــير منقوص (٧٦) .

فما سر هذا التسابق ؟ الحقيقة أن ليس من سر اذا نظرنا الى المكانة التى أصـــبحت لأوزير ،

---

(٦٧) مثله ، ص ٢٩
(٦٨) مثله
(٦٩) صالح (٢٣) ، ص ١٩٩
(٧٠) برستيد (٤٩) ، ص ٢٥
(٧١) صالح (٢٣) ، ص ١٩٩
(٧٢) مثله
(٧٣) مثله
(٧٤) ارمان (٤٧) ، ص ٦٤
(٧٥) كيس (٤٨) ، ص ٣٢٨
(٧٦) مثله ، ص ٢٢٤

ولكن لماذا هو بالذات ؟ وعلى حساب ست ؟ فما تزال هناك فى متون الاهرام ، رغم ما تعرضت له من تحريفات اعلاء لشأن أوزير ، آثار لتعاريذ قديمة قصد بها الى حماية القبور الملكية من نواياه السيئة (٧٧) ، بينما ست هو الاله الذى كانت له مكانته فى « تاسوع » عين شمس ، ثم انه كان رب الصعيد بلا منازع ، مصر العليا التى كان لها الفضل فى توحيد مصر فى عصورها التاريخية ، ثم اعادة توحيدها كلما تعرضت لغزو خارجي ، مما يليق وتلك مكانته الأصيلة أن يخسف به هكذا الى حضيض ؟

لا شك أن أسبابا قوية قد دفعت الى هذا الاتجاه ، كما أنه لاشك فى أن تلك الأسباب قابعة فى أعماق الاسطورة،وان غلفت بأستار من تمويه ، فالرمز الواحد ربما داخله ألف معنى ، كما أن المعنى الواحد ربما أشير اليه بألف رمز ، والاسطورة الحية عليها ألا تفرط فى أى منها ، بل أن تظل عنوانا لها جميعا، انها ليست تاريخا أو حتىمحاولة تاريخ ، وان استقت بعضا من عناصرها من وقائع التاريخ ، انما تسعى أولا وأخيرا الى اقرار مبادىءحضارية معينة ، فتأخذ من هنا أو هناك ، وتجمع بين ما لم يربط بينهما زمان أو مكان ، بل ربما استوحت وقائع من خيال اذا ما صادفها بين ما جمعت ثمة ثغرات ، فتخلق من لدنها لما تقصه علينا تسلسل زمان وروابط مكان ، حتى تصل به فى النهاية الى ما تهدف اليه من هز المشاعر وانتزاع الايمان ، ثم فرض حتمية من سلوك على المجتمع فيتوفر له أسباب التماسك ثم استمرارية ذلك التماسك .

ولقد كانت الأساطير محل دراسات متعددة ، قام بها جمهرة من متخصصين فى مختلف العلوم ـ بشرية أو حضارية أو أثرية ، بل ولغوية أيضا أو نفسيه تحليلية ـ فانقادوا الا القلة القليلة منهم لقيود الضوابط المنهجية التى فرضتها عليهم طبيعة كل علم ، يحاولون اختزالها الى ما قد يصح اعتباره « لمحات دالة » ، جذرا جبريا للنفسيات الشعوب جميعا (٧٨) ، فنقول ان « ربات الامومة » ، كما عرفتها الحضارات القديمة لسن الا تأليها « للأرض الأم » ، (٧٩) أو أن « انانا » السومرية و«عشتار» البابلية و « ايست » المصرية تصويرات لدلالة أصيلة واحدة ،أو أن أوزير انما هو (تموز)أو(أدونيس)، فهذا التعبير « لسن الا » أو « ليس الا » أو ما نحامنحاه فى الاتجاهات الاستقرائية لهو آفة البحوث المتعلقة بالأساطير ، وكأنما هى تركيبات «عقلانية»من « لمحات دالة » مشتركة بين أساليب التفكير عند البشر جميعا ، فى حين أنها فى جوهرها انطلاقات « دينامية » تنبثق من اللاشعور الجمعى حين تومض فى مكان ما جذوة الحضارة ، فتشد اليها اشتات الأقوام والعشائر وتصهرهم الى وحدة من شعب يتميز عن غيره بخصائص فريدة ، انها تحكى لنا قصصا من تجارب فردية بقدر ماهى تجسيد لاشعورى لجوانية الوجود الحضارى ، تأكيدا وتثبيتا لتلك الاعمال الخارقة التى أقدم عليها الأرباب فى أزمان سحيقة ، فأدت الى انبثاق هذا الوجود ، انها اكتناه لتلك الخصائص التى

---

(٧٧) برستيد (٤٩) ، ص ١٤٢

78. Ira Progoff ; *Jung's Psychology and its Social Meaning*; Grove Press, New York 1955, p. 246.
79. Jacques Pirenne ; *La Religion et la Mo- rale dans l'Egypte Antique* ; Albin Mi- chel, Paris, 1965 ; pp. 4-5.

ونعقب فنقول ان الارض فى اللغة المصرية القديمة اعتبرت عنصرا ذكرا ، وأنثت السماء ، على عكس مادرجت عليه جمهرة اللغات الاخرى ، باستثناء اللغة العربية التى توافقت معها فيما يتعلق بالسماء وحدها ، انظر المرجع (٥٠) ص ٣٢

تأصلت فميزت بين الشعوب ، وليس فى وسعها أن تستمر فى دفع التطور الحضارى الى الأمام الا اذا احتفظت بحيوية متجددة ، بأن تترابط ترابطا وثيقا مع حياة الشعوب ، فتمس شغاف القلوب جيلا بعد جيل ، وتزداد غناء من جراء تفاعلها الحى المستمر ذاك مع اللاشعور الجمعى(٨٠) فاذا اقبلنا عليها نبغى تفسيرا ، فليس عن طريق الامعان فى التشريح والتحليل ، وانما أن نؤمن ، أولا وأخيرا ، أنها لن تخاطب عقولنا بقدر ما سوف تهمس الى زكانتنا (٨١) اذا أحسنا الانصات اليها ، علينا الاحتراز مما يقال لنا انها تقول ، بل أن نصيخ اليها فى خشوع ، فلعلها أن تفصح عن مكنون طال التباسه بغيره ، فهو علينا جديد ،ولعلنا أن نفطن الى ما استبطنه ذاك الجديد (٨٢) .

فلا شك أن قصة الصراع بين أوزير وأخيه ست انطوت على أكثر من معنى ، كما تدل عليه شتى التفسيرات التى تزخر بها البحوث والدراسات ،والتى عجزت على تعددها عن أن تحيط بها جميعا ، وانما الذى يعنينا هنا هو دلالاته من حيث النظريات التى تدعى للحضارة المصرية أصولا آسيوية ، والتى ارتكزت على افتراض الازدهار المبكر للحضارة المصرية فى أقاليم الدلتا ، من حيث انها تعرضت أكثر من غيرها لمؤثرات وافدة من خارج ، ولست أزعم أن الدلتا لم تعرف الحضارة فى تلك العصور ، انما الذى أريد أن أقول انها لم تعرف منها تلك الأصول الفريدة التى سوف تتميز بها الحضاة المصرية من وحدة صارمة واستمرارية ، غالبت الزمن ، بل نقول قد تقمصته ، فكادت أن تتحدى الفناء .

فلولا الصعيد ، بل نقول لو أن الدلتا انتزعت بعيدا عن الصعيد فى وحدة قائمة بذاتها ، لتطورت حضاراتها المحلية الى « مدن دول » كما فى أرض الرافدين ، كل تجد فى عناصرها الذاتية شعورا باكتفاء أو شبه اكتفاء ، فاذا ما اشتد ساعدها ، وتطلعت الى مزيد من سطوة ، سعت الى بسط سيطرتها على الأخريات ، فهى الدولة الموحدة عندئذ ، ولكنها وحدة قائمة على أسباب من فرض وبطش وارهاب ، تفتقد فى ذاتيها الشعور بالالتحام المصرى خليقا دون غيره بأن يبعث الى وجود ذلك الايمان الطاغى بأن أقاليم مصر جميعا انما أجزاء من وحدة متكاملة متداخلة لاسبيل فيها الى انفصام ، منبعا أصيلا لتلك الاستمرارية المذهلة التى تفردت بها الدولة المصرية فى عصورها جميعا ، فى الصورة الأولى – كما فى بلاد الرافدين – الشعور بالوحدة لاحق بقيامها ، ونتيجة لما ترتب ، أو سوف يترتب عن اقرارها ، أما فى الثانية فالشعور بها مسبق أو يكاد ، أو أنه على الأقل شعور مبهم بقصور عن تكامل ، فيدفع بها حثا ، بحثا عن العناصر التى تستوفى لها السوى والتمام – حتم « ايكولوجى » تميز به الصعيد عن اقاليم الدلتا .

صعيد مصر هو ذلك الشق الغائر الطويل ، مسافة ليس لها مساحة(٨٣)النيل شريانها وجادتها انبثقت الحضارة أول ما انبثقت – اذا صح استقراؤنا لهردوت (٨٤) عند « ثنية قنا » خاصرة الطرق الجنوبية ، فى دير تاسا والبدارى ، أولى مناطق الصعيد التى تهيأت للاستزراع منذ أن كان

---

(٨٠) بروجوف (٧٨) ، ص ٢٤٧ – ٢٦٠

(٨١) intuition ، وان كانت كلمة «ازكان» أطوع ، فقد استخدمت بمعنى «الحدس الصادق» ، انظر لسان العرب .

(٨٢) بروجوف (٧٨) ، ص ٢٤٨

(٨٣) جمال حمدان ، شخصية مصر (٢) ، المجلة نوفمبر ١٩٤٦ ، ص ٦

(٨٤) المرجع (٢) ص ١٤

السبيليون ، بينما الباقى منها مناقع ممتدة متصلة، طافحة بالمياه ، زلقة المواطىء ، كثة الاحراج ، تجوبها كواسر برمائية مخيفة (٨٥) ٠

واذ يتفاعل الانسان مع بيئته فى هـذا الوطن الصغير من أرض مصر ـ ثنية قنا ـ ويرتقى بها كلما ارتقت به ، تقوم الحضارات النقادية ، نقطة التحول الحاسمة فى تكوين مصر الحضارى ، فقـد شهدت عصورها التطورات تتعاقب صـعدا حتى لتكاد ان تتداخل فى مراحلها الأخيرة مع عهد الاسرات ، ليس من فاصل بينها وبين ما يمكن أن نسميه بأسرة ما قبل الاسرات (٨٦) ، واذا تتحول « ثنية قنا » الى بيئة فيضية بامتياز ، لا ارتقاء لهـا الا بمزيد من سيطرة على مياه النيل ، اتقاء لأخطار الفيضان على الاقل ، ثم توسيعا لرقعة الاستزراع ، فتقام الجسور وتبسط الحياض وتسطح أرضها وتشق الترع اليها بيئة فيضية سبيل الاتصال بين قراها ومراكز تجمع أهلها النيل نفسه ، فهو لا يمنحها الحياة فحسب وانما يهيىء لها وسيلة الاتصال المثالية ، المتيسرة دون غيرها حينذاك ، التيار يحمل القوارب شمالا ، ولن أقول ان الريح تدفع بهـا جنوبا اذا ما مدت أشرعتها ، اذ لم تكن خواصها قد اكتشـفت بعد ، وانما الرجال يغالبون التيار بالمجاديف ، أو ربما يشدون المراكب اذا اثقلت بالاحمال ، راجلين على الشاطىء وجذبا بما يفتلون من أحبال ، هذا الجزء من النيل ، كمصدر للحياة أو كوسـيلة اتصـال ، ليس وحدة قائمة بذاتها وانما هو آت من جنوب ، ذاهب الى شمال ، من والى مناقع كالتى كانت عليها أرضهم قبل استصلاح ، انه يدفع بهم الى أفق تلو آخر ، الى آفاق تتالى الى ما يبدو أن ليس له مـدى أو نهاية ، وربما صادفهم فى توسعهم بطول النهر هنا أو هناك ، أشتات من أقوام لم تيسر لهم بيئاتهم المنتزية بين المناقع ، سـوى انضـاح من أحواض صغيرة هى غاية جهدهم ، فيحتووها فى نظامهـم ، ثم يمضوا قدما الى ما وراءها ، وتلك قصة حضارة نقادة الأولى ، حضـارة العمرة ، التى أجنت ملامح الوحدة الحضارية التى سوف تتفرد بها مصر فيمـا بعد (٨٧) ٠

ولكن يبدو أن حضارة العمرة استنفدت امكانياتها فى توسعها ، ثم ان الصعيد ـ تلك المسـافة التى ليس لها مساحة ـ يفتقر الى تلك البؤرة التى يمكنها أن تخلق له مركزية محددة ، فاذا ما امتدت حضارة العمرة الى الشـمال ، وقد وهنت اذ تطاولت ، فان أقاليمها الهامشـية ، المتمركزة فى منطقـة جرزة (عند مدخل الفيوم) وما حولها ، تقع فجاة على أرض ذات معالم جديدة ، تتشعب أمامها كالمروحة فى اتجاهات شتى ، انها لا تقابلها بتحديات جديدة وحسب ، وانما تقدم لها وللصعيد من خلفها نقطة التحام ملحة انها ليست بالبؤرة التى تحدد للصعيد مركزية ، وانما موقع وكأنه من صنع الآلهة (٨٨) يفرض عليه فى تلاحمه الحتمى مع الدلتا ، البؤرة المركزية الطاغية لمصر جميعا ٠

ولست أزعم ان حضـارة جرزة ، المنبثقـة فى مواجهة تحديات لم تقابلها «العمرة» قد وعت أهمية ذلك الموقع فى أبعاده الجغرافية وآفاقه المصيرية ، ولكنه أعطاها منطلقا جديدا ؛ وربمـا كان أيضـا لمجاورته اقليم الفيوم أثره الحاسم الفعال ، ولـكن مهـلا ، فليس فى نيتى الانسـياق وراء هردوت

(٨٥) مثله ، ص ١٣ ، ١٤

(٨٦) تشيلد ٥ ـ ص ٩٩ ، حيث استخدم المؤلف تعبير « الأسرة رقم صفر » والتى ربما انتمى اليها الملك « العقرب »

(٨٧) فيرسرفس (٧) ، ص ٧٥

(٨٨) حمدان (٨٣) ، ص ٦



واسترابون وغيرهما فضلا عن التزيد عليهم ، فأنسب الى الجرزيين قبل غيرهم السبق فيما ذهبوا اليه من أن بحيرة الفيوم اصطنعها المصريون لضبط مياه النيل ، خزانا ضخما يحول اليه فائض مياه الفيضان رهينة فتسحب حين تكون تحاريق (٨٩) ، فهى لم تكن قط كذلك ، لأن مستواها ظل أبدا أقل من منسوب النيل ، ولكنه كان من اليسير على الجرزيين اذا حاولوا مد القنوات الى أرض الفيوم ، بغية استزراع ، أن يكتشفوا قدرتها على استيعاب جزء كبير من فائض المياه (٩٠) ، فتخفف من وطأة الفيضانات العالية عن أرض الدلتا بالذات ، فهى بالنسبة لها الخطوة الأولى الحاسمة لضبط مياه النهر ٠

انما الذى لا شك فيه هو الاختلاف الواضح ، بل نكاد نقول الانفصام القاطع بين حضارة العمرة والحضارة الجرزية (٩١) ليس من حيث الانماط الجنسية ،كما يدعى انصار اضفاء افضال آسيوية على الحضارة المصرية ، فيقولون انهم أقوام نزحوا الى مصر عن طريق وادى الحمامات بعد أن حملتهم السفينة البحرية التى أشرنا الى رسومها من قبل (٩٢) انما الاختلاف بين الحضارتين يعود أولا وأخيرا الى اختلاف فى مستويات ارتقائهما الاقتصادى فالحضارى فقد تحول الجرزيون بصرامة الى الزراعة عن طريق الرى المنظم (٩٣) ، وضاعفوا من اعتمادهم على الملاحة النيلية ، يبسطون سيطرتهم عن طريقها حتى فرضوا أنفسهم على وادى النيل ، جنوبا حيث كان نفوذ العمرة فيرثونه ، ثم شمالا من خلال فروع الدلتا ، المتشعبة فى كل اتجاه ، يقعون على مدنها المتناثرة ، أو جلها ، فيحتوونها فى نظام من سيطرة مركزية متزايدة ، سمة بارزة للحضارة الجرزية (٩٤) ٠

الا أن الحضارة الجرزية فى تلاحمها مع مدن الدلتا لا شك وأنها تأثرت بدورها بطقوسها الدينية التى اطردت ، فى عزلتها عن بعضها البعض ، الى استيثاق محكم حول أربابها المحليين ، فنقلت عنها الكثير الى مدن الصعيد ، كما يبين لكل من بحث فى أمور العقيدة والدين ٠

ويبدو لنا أيضا من ظهور صور لمراكب ، شديدة الشبه بتلك الرسوم التى عثر بها فى وديان الصحراء الشرقية ، على بعض الأوانى من مخلفات تلك العصور (٩٥) ، أن فنون الملاحة النهرية تقدمت تقدما ملحوظا فأصبحت بحرية أيضا ، أو ساحلية على الأقل ، تمهيدا لتلك الروابط الوثيقة التى

---

(٨٩) كيس (٤٨) ، ص ٢٢٠

(٩٠) مثله ، ص ٢٢٢

(٩١) مثله ، ص ٣٥

(٩٢) تشيلد (٥) ، ص ٧٦

(٩٣) مثله ، ص ٦١

(٩٤) فير سرفس (٧) ، ص ٧٧

(٩٥) كيس (٤٨) ، ص ١٥

ســوف تقوم بين مصر وجبيل فى بواكير عصر الأسرات ، (٩٦) بل وربما اتصلت بكفتيو أيضــا (كريت) ، فهناك مخلفات يحتمل أن استوردت من جزر بحر ايجة (٩٧) .

ولكن ليس من دلائل قاطعة على ماذهبنــا اليه ففصلنا ، سوى ظاهرة التوسع فى الزراعة بالرى ، وما لازمها من زيادة الاعتماد على الملاحة النهرية ، تكثيفا لسبل الاتصال ، اقرارا على الأقل لتنسيق لا معدى عنه فى المجتمعات الفيضية ، وما استلزمه ذلك كله من سيطرة مركزية ، ثم محاولة ربط تلك الظواهر بالاطار « الايكولوجى » الســائد فى تلك العصور ، وربما أن تكون دلائل مؤيدة ما تزال راقدة تحت تراكمات من طمى الدلتــا (٩٨) ، ليس ذاك فحسب ، وانما أيضا انطلاقا من أن الحضارة الجرزية وقد فرضت نفسها على الصعيد بصرامة فى صورة غزو طاغ كثيف ، فنلاحظ ، فى مجالات الفن على الأقل ، طغيانا صارخا للرسوم ذات اللون الأحمر على تلك بيضاء اللون التى تميزت بها حضارة العمرة، الى أن اختفت تماما مع غيرها من أســاليب التعبير الفنى ، وهو ما لا يحدث دون ضغط وقسر (٩٩)، بل وتظهر أيضا على بعض الأوانى رســوم للتــاج الأحمر ، رمز الشمال كما سبق وذكرنا ، وان أرجع علماء الآثار تلك الرسوم الى فترة العمرة وليس الى جرزة (١٠٠) .

هل نحن أمام الأصول التى على أكتافها قامت قصــة الصراع بين أوزير وست ؟ فان حضــارة العمرة ، التى انطلقت من مدينة نوبت (بلدة طوخ الحالية فى محافظة قنا) ، كانت قد فرضت معبودها ست أو « سوتخ » ربا على الصــعيد كله (١٠١) ، بينما حضارة جرزة ، التى قضت عليها ، تميزت بارتباطها الوثيق باللون الأحمر ، لون تاج الدلتا فيما بعد ، بل ان رسوما للتاج نفسه قد عثر بها كما قدمنا ، ليس هذا فحسب ، بل اننا أمام شمال وجنوب ، والشمال هنا ليس مصر الســفلى قسرا بدلتاها ، وانما شمال نسبى ، والأساطير فى رمزيتها ، كما فى الأحــلام ، فالرمزية ، هنــا أو هناك ، تستمد عناصرها من اللاشعور ، انما تنظر الى الواقع من خلال ذاتيــة مطلقة ، فلا تكاد تحفل بجوانبه الموضــوعية ، بل انه أمر لا يكاد يخلو منه الوعى مهما صحا وتيقظ ، فالشمال انما شمال لأن الذى يقابله جنوب ، كل منهما للآخر نقيض .

ثم ما هى مصر السفلى ؟ انها لم تكن الدلتــا وحسب ، وانما مضافا اليها المناطق المتاخمة لها ، بمسالكها المطروقة التى تستقطبها «خاصرة» الشمال حيث منطقة القــاهرة الحالية (١٠٢) ، وانها لتقع فى نطاق الحضارة الجرزية ، بل هناك نظريتان على الأقل تقولان بأن عناصر تلك الحضارة ازدهرت فى تخوم الدلتا تلك قبل انتقالها الى الصعيد ، فهى اما ضاربة بجذورها الى « مرمدة بنى سلامة » (١٠٣)، أو وليدة تطورات استحدثتها حضارة المعادى (١٠٤) .

فاذا تسلحنا بذلك المفهوم الذى قدمنا ، واتجهنا به الى أسطورة أوزير وست ، طالعتنا وكأنما هى أبو الهول ، ليس بنظراته الشــاخصة الى الأبد البعيد ، وانما مسهمة الى أزل سحيق ، وشفاه قد سكنت الى ابتســامة خافتة ، لا تنبس بكلمــة أو تهمس حسا ..

---

(٩٦) تشيلد (٥) ، ص ٩٠

(٩٧) مثله ، ص ٥٣

(٩٨) مثله ، ص ٧٣

(٩٩) صالح (٢٣) ، ص ١٥٦ ، ١٦٣

(١٠٠) تشيلد (٥) ، ص ٥٢ ، ٧٣

(١٠١) صالح (٢٣) ، ص ١٣٢

(١٠٢) كيس (٤٨) ، ص ٣٤

(١٠٣) صالح (٢٣) ص ١٦٧

(١٠٤) مثله ، ص ١٥٦

هل نكون قد أخطأنا التقـــدير ؟ أليس أوزيرهو رب الشمال ؟ ليس هذا فحسب ، وانما أيضا اذا اتخذناه رمزا للحضارة الجرزية ، صاحب الفضل على مصر فى تلقينها فنون الزراعة ، ورب الحياة بامتياز ، ممثلة فى استتباب الدورة الفيضية ، مواتـم رى ، فتنبت الأرض من جديد ؟ ولكن أين مكانة ست ؟ هل تقدمه لنا الأسطورة ربا للصعيد ؟ كلا ،بل تطالعنـا به غاصبـا للحق ، وعنـوانا للغـدر والخيانة ، وانها لأخلاقيات تزرى بمن هو أصلا اله جليل الشأن من آلهة التاسوع .

شخصية عجيبة قد حفلت بالمتناقضات، وتميزت بأن تعرضت مكانة صاحبها لشد وجذب عنيفين ، أديا الى تدهـورها آخـر الأمر الى حضيض ، وان صادفتها فى بعض الاحيان محاولات رد اعتبار ، وخاصة خلال حكم الأسرة الثانية ، اذ يتحول فجأة أحد ملوكها ، « سخم اب » ، عن الاله حور ، فيتخذ من ست شـعارا له ، وعنوانا على ربوبيتـه لأرض مصر ، ويغير اسمه الفرعونى ـ فلا يستقيم لنا هنا أن نقول « اسمه الحورى » ـ الى براب سن (١٠٥)، ولكن خلفاءه من بعد يعودون بولائهم الى حور ، وانه ليصعب علينا ان نحدد من منهم الذى فعل ، فهناك عدد من هؤلاء الملوك لا نعرف عنهم الا مجرد أسماء وردت فى قوائم التاريخ ، ولكنا نعثر بآثار منسوبة الى « خع سخم » ، تصوره وقد رفع شـعار حور من جديد (١٠٦) ، ثم يأتى خلفـه المباشر ، « خع سخموى » ، آخر فراعنة تلك الأسرة ، فيرفع على سرخـه (١٠٧) ، حـور وست فى شـعار متآلف متوائم (١٠٨) .

فاذا استقرأنا أسماء أولئك الفراعنة وجدناها زاخرة بالدلالات ، فقد قرىء اسم « براب سن » بمعنى « خرجت قلوبهم » ، و « خع سـخم » بمعنى « شع البأس » أو « تجلى القوى » ، و «خع سخموى» « تجلى القويان » (١٠٩) ، وقد استنتج من ذلك ان قد نشبت بين فروع تلك الأسرة نزاعات ، ظهرت أول ما ظهرت فى أواخر عهـود الأسرة الأولى ، ثم تطورت الى خصومات دينية تعصبية ، محورها أى من حور أو ست صـاحب احقاق حق الولاية على عرش مصر (١١٠) .

واذا كنا قد درجنا على اعتبار حور رمزا للدلتا وست رمزا للصعيد ، فالأمر يعود الى ما ورد فى متون الأهرام عن تقسيم ملك مصر بينهما (١١١) ،وهى قصة لها دلالتها ولاشـك ، ليس هذا مجـال الخوض فيها ، ولكن الذى نريد أن نقرر أن ليس مغزاها كما تقدم ، بدليل أن آثار الملك «خع سخم» وهو الذى ينتمى الى الأسرة الثانية وانهـا لأسرة صعيدية ، صورت « حور » تارة بتاج الصـعيد ، وتارة بلقب « حور السماء » (١١٢)،وهو مالايستقيم لو أن حور كان رب الدلتا وحـدها فى مواجهـة ست ، رب للصعيد ، ثم ان أول من رفع شعار حور، فيما نعلم ، اسرة من صميم الصعيد ، فالذى نريد أن أن نقول هو أن الملك اذ يتخذ حور شـعارا له ـ أو ست كما فعـل « براب سن » ـ فباعتبار أن انتسابه لهذا الاله أو ذاك قد أحق له اعتلاء عرش مصر جميعا ، أما الأرضان ، الدلتا والصعيد ، فلم

---

105) Walter B. Emery; *Archaic Egypt*; Pen- guin Books, London, 1963, p. 95.

(١٠٦) صالح (٢٣) ، ص ٢٧٦

(١٠٧) السرخ هو الاطار الذى يحتوى الاسم الذى يتخذه فرعون لنفسه حين يعتلى العرش ، وقد عرف باسم (الحورى) نسبة الى الاله حور

(١٠٨) امرى (١٠٥) ، ص ١٠١

(١٠٩) صالح (٢٣) ، ص ٢٥٨

(١١٠) مثله ، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤

(١١١) برستيد (٤٩) ، ص ٤١

(١١٢) صالح (٢٣) ، ص ٢٧٧

يرمز لهما قط فى هذا المقام بحور أو ست ، وانما بالربتين القديمتين « واجت » و « ونخبت » ، فى أسماء الملوك « النبتية » ، ثم بالنحلة والبوص أو الأسل فى أسمائهم « النسوبيتية » (١١٣) .

دلائل عديدة تشير الى أن ست قديم قدم الأزل ، مثله مثل غيره من آلهة استقروا على ضفاف النيل مع الأقوام الذين استقطبهم النهر حين زحف الجفاف ، يشدهم ، الى أرض الوادى بجاذبيتها الفريدة ، فيلاحم بينهم وبينها برباط من دم ورحم (١١٤) ، ايذانا بذلك الميلاد المتوائم بين مصر كأرض لوطن ، سوف يتصل ويتماسك بطول النهر الى غير انفصام ، وبين مصريين سوف تصهرهم البيئة الى تلاحم بشرى متميز شديد التجانس .

وحيثما يستقر الأقوام يرفعون آلهتهم علما لهم ، هم آلهة الأقاليم فيما بعد ، يتميزون عن غيرهم بانتسابهم الى المكان (١١٥) – نوبتى ، عنجتى ، جبعوتى ، نخبت (أى النخابية) ، على سبيل المثال – وتضيع بمرور الزمن والأجيال أسماؤهم الاصلية ، كما رأينا حين انتحلت لأوزير – رب استقرار لم تعرفه حياة البداوة – القاب « عنجتى » وصفاته ، هكذا جميعافيما عدا ندرة منهم ، أحجم نفر من الأقوام التى ألهتهم أصلا عن الهبوط الى حياة الاستقرار على ضفاف الوادى ، تشبثوا بالصحراء فلم يرضوا عن الصيد والترحال بديلا ، يجوبون الفيافى ويغيرون على الزراع المستقرين كلما ضاقت بهم الحال ، ويبدو أن « ست » كان أبرز هؤلاء الآلهة ، بل أبرزهم من حيث أن تميز عنهم بشخصية ازدواجية فريدة ، فهو « النوبتى » حين استقرت بعض العشائر التى تدين به ، فانشأت مدينة « نوبت » ، منطلق حضارة العمرة فيما قدمنا ، ولكنه يحتفظ أيضا باسمه الأصلى « ست » سوتخ » بالنسبة لعدد كبير من عشائر أخرى شقيقة ، تمسكت ببداوتها ثم يمتد نفوذها فتفرضه ربا « للأراضى الحمر » (١١٦) (أى الصحارى) بامتياز ، فهو رب ليبيا اذ يتقمص شخصية المعبود « آش » (١١٧) ، ورب سيناء ، بل اله يتميز بشعارات سورية ، يرفع الهكسوس لواءه فى مدينة تانيس (١١٨) ، هو العدو الذى يتعين على حور ، فى أسطورة ادفو ، مطاردته عبر الحدود الشمالية الشرقية فيقذف به الى ما وراءها (١١٩) ، ثم هو رمز لجميع الأخطار التى تهدد الوادى المستقر ، يهز الأرض هزا اذ يصرخ وكأنما هو الرعد (١٢٠) ، فيدفع ، بالاشتراك مع زميلتيه ، « سخمت » و « باخت » ، بالعواصف الرملية الخانقة ، « وباء السنة » كما كانوا يقولون (١٢١) فلا غرو أن تتدهور مكانة ست ، بتأكد ربوبيته للصحارى وما فيها من أهوال وأخطار وتهديدات طبيعية كانت أم بشرية ، فان أجيالا من استقرار جعلت المصريين يمقتونها ويبغضون كل ما اتصل بها أو اشتملت عليه (١٢٢) .

هنا فقط اذ تحول شخصية ست الى تلك الدلالات ، نجد فيها المقابل العدل لأوزير ، رمز الحياة فى دورتها الفيضية المتجددة كما طالعتنا بها أرض مصر ، فاذا كانت القصة تروى لنا مصرع أوزير على أيدى ست ، فانها تشير اذن ، من حيث ذاك المفهوم ، الى كارثة حلت بمصر على أيدى البدو سكان الصحراء ، وقد ارتبط عيشهم بالاغارات المتكررة على الوادى الخصيب ، وهناك عدة أمور – وان بدا لأول وهلة أن

(١١٣) مثله ، ص ٢٥٤

(١١٤) المرجع (٢) ، ص ١٣ ، ١٧ .

(١١٥) ارمان (٤٧) ، ص ٢٤

(١١٦) مثله ، ص ١٠٩ – هامش (١)

(١١٧) كيس (٤٨) ، ص ١٢٨

(١١٨) مثله ، ص ١٩٨ – ١٩٩ .

(١١٩) مثله ، ص ٤١

(١٢٠) صالح (٢٣) ، ص ١٩٧ .

(١٢١) كيس (٤٨) ، ص ٣٧

(١٢٢) مثله ، ص ٣٦ – ٣٧

ليس بينها ارتباط – حرية بأن تبلور لنا فى خطوط عريضة الصورة التى كانت عليها تلك الكارثة من حيث ملابساتها وعواقبها .

تؤكد الاستقراءات الأثرية أن ليس من فاصل زمنى أو يكاد بين الحضارات النقادية « وأسرة ما قبل الأسرات كما قدمنا ، ولكننا نلاحظ أن مقمعة الملك « العقرب » تصوره بتاج الصعيد الأبيض ، فى حين تميزت حضارة جرزة بفرضها الطاغى للون الأحمر فى رسومها على حساب اللون الأبيض الذى ارتبط بحضارة العمرة ، فيمحى تماما حتى لنكاد نقطع بأن حضارة جرزة هى التى خلفت لنا رسوم التاج الأحمر وليس حضارة العمرة كما قيل . فما هو سر ذلك التحول المفاجىء فيزهر اللون الأبيض من جديد ؟ وأين ثم كيف ؟ سمة وضاحة للتاج ، أقدس الأقداس ، أو ما سوف يصبح كذلك ، فاذا لمسته يد غير يد « المليك الاله » ، فالموت جزاء من تجرأ فدنس . (١٢٣)

ثم ان نفس المقمعة وصلاية « نعرمر » من بعدها ، حملتا من النقوش ما يوحى بأن الانتصارات التى أحرزها الملكان على أهل الدلتا ، انما هى على حكام من بدو آسيويين أو ليبيين (١٢٤) ، وهناك اعتقاد أن معركة توحيد مصر ، لم تلق مقاومة تذكر الا من أقاليم الدلتا الشمالية الغربية ، والتى لقب حكامها فى مدينة « به » (بوتو) بأصحاب التيجان الحمر (١٢٥) ، وانها لمنطقة تميزت فى بواكير العصور التاريخية بسيطرة العنصر الليبى حتى « صا الحجر » وما بعدها (١٢٦) ، فاذا كان الاستقراء صحيحا فما هى العلاقة بين مملكة « به » بحكامها الليبيين ، والتى امتد سلطانها عبر فرع دمياط ، وبين أرض الغزال ، حواف الصحراء الشرقية فيما قيل ، والتى شهدت مصرع أوزير ؟

وربما يعود قسط كبير من الغموض الذى اكتنف تلك الحقبة من تاريخ مصر الى اتجاهنا الى ادغام تطوراتها الحضارية المتتالية – بالرغم من أنها تباينت تباينا عميقا – تحت مسمى اصطلاحى واحد ، صحيح أننا نفرق بين قسمين رئيسيين للحضارات النقادية، ولكن انتسابها الى مكان واحد بعينه ، الى قرية « نقادة » حيث عثر بآثارها أول الأمر ، انما ينطوى على ايحاء خادع بوحدة المنبع لها جميعا ، وهو ما يخالف الواقع ، ثم انه يغرينا بتجاهل مرحلتها الأخيرة ، حضارة « سماينة » ، التى ربما كانت – منطقيا على الأقل – المنطلق الحاسم الى اقرار وحدة مصر فى بداية عصورها التاريخية .

فاذا كانت حضارة جرزة (نقادة الثانية) ، التى وصفت بأنها المدخل الى عصر مصر الذهبى (١٢٧) ، قد تميزت بالتوسع الصارم فى الزراعة بالرى ،وبانها قد ربطت بين أقاليم مصر عن طريق الملاحة النيلية . سعيا وراء اقرار السيطرة المركزية ، فقد كان خليقا أن يرمز اليها المصريون فى أساطيرهم بأوزير ، رب استمرارية الحياة فى دورتها المتجددة ، وأن ينسب اليها ، من خلال صورته الرمزية تلك ، الفضل كل الفضل فى الارتقاء بالبشرية ، ولكنه أمر يدعونا ، بل يلح علينا ، بأن نتساءل عن الأسباب التى أدت الى اختلاف الأوضاع اختلافا جذريا حين كانت حضارة « سماينة » (غربى قنا) ، والتى قيل انها سبقت

---

(١٢٣) يروى لنا مونيه (١) ص ٤٠ – ٤٢ ، واقعة عن أمنحوتب الثانى حين أفلت منه صولجانه فقط على قدم الكاهن «دوور» ولولا أن سارع الملك فزجر الحرس لاطبقوا على الكاهن وفتكوا به .

(١٢٤) صالح (٢٣) ، ص ٢١٨ – ٢١٩ ، ٢٢٧

(١٢٥) كيس (٤٨) ، ، ص ٣١ – ٣٢ ، برستيد (٤٩) ، ص٨٦

(١٢٦) الهامش (٦٠)

(١٢٧) كيس (٤٨) ، ص ٣٥

مباشرة الأسرة الفرعونية الأولى فيما سمى بتقسيمات التوقيت المتتابع (١٢٨)، فتتميز بظهور التاج الأبيض فجاة فى مدينة « نخن » (قرية كوم الأحمر الحالية، شمالى ادفو) وكأنما هى عاصمة الصعيد ، منفصلا عن الدلتا (١٢٩) ٠

الاحتمال قوى ، بل يكاد ألا يكون له بديل ، أن تكون الحضارة الجرزية ، اذ انطلقت فى عنفوان توسعها ، يغريها ضعف ما تلقاه من مقاومة، قد جاوزت امكانياتها آخر الأمر — شأنها فى ذلك شأن الحضارات جميعا — فاذا ما حاولت التوغل فى شرق الدلتا ، أكثر المناطق تعرضا لاغارات البدو ، وأقلها استقرارا ، بل آخر أقاليم مصر من حيث الأخذ بأسباب الحضارة (١٣٠) — وان رسوم العصر العتيق لتزخر بتصويرات لبدو تلك المنطقة باعتبارهم أعداء مصر التقليديين ، التنكيل بهم واجب أساسى اقرارا لأمن الدولة (١٣١) — فاذا كانت حضارة جرزة قد اتجهت اليها اذن ، تبغى فرض السيطرة عليها ، فالاحتمال قوى أن تعرضت لضربات قاصمة — أن تكون قد تهيأت الفرصة أخيرا فيتربص ست بأوزير ويقضى عليه ٠

وبانهيار حضارة جرزة تفسخت وحدة مصر ، فتتعرض أقاليمها الشمالية بخاصة لغزوات خارجية قويه ، ألا تقول الأساطير التى حيكت من بعد ، أن الاله رع اذ غضب على الخلق ، أرسل اليهم « سخمت » (المقتدرة) ، تلك التى تقطن الوادى الصحراوى الى الغرب من مدينة منف (١٣٢) ، تنكل بهم حتى كادت أن تقضى عليهم جميعا ، لولا أن يراجع الاله رع نفسه فيغرق الارض بخمر قانية كأنها الدماء ، وتمضى سخمت والغة فيهاحتى تأخذها النشوة فتتوقف (١٣٣) ، تصويرا رمزيا بارعا لما يحتمل أن يكون قد حدث ، اذ تغير القبائل الليبية على أقاليم الدلتا الغربية ، فتعمل فيها قتلا وتخريبا، الى أن تستقر لهم الأمور ، فيلهيهم التاج الأحمر عن مواصلة التنكيل بالخلق ، وقد أصبحوا لهم رعية ٠

أما فى الصعيد ، حيث الوادى الضيق الطويل ، وحيث الأراضى الصحراوية على الجانبين لا تهيىء الفرصة لتجمعات كبرى من مغيرين ، وحيث التقاليد الحضارية تضرب الى استمرارية عريقة ، وحيث النيل شريان الحياة المترابطة ، ريا وصلا ، يفرض الوحدة بصرامة على تلك « المسافة التى ليس لها مساحة »، فسرعان ما تبرز زعامة « نخن » ، برفع حكامها لواء حور وقد صار معبود المدينة ،فيتوعدوا أصحاب « التاج الكبير » فى الشمال بأن سوف يلتهمه التاج الأبيض عن قريب — هكذا فى متون الاهرام (١٣٤)٠

ونعود فنتساءل لماذا وصف التاج الأحمر هنا بأنه التاج الكبير ، ان لم يكن قد كان فعلا فى عصور سابقة ، وليس غير حضارة جرزة، فقد كانت وحدها حرية بأن تكون قد سيطرت على مصر جميعا ، فيما عدا هوامشها فى أقصى الشمال ، وما تطرف منها الى النوبة فى الجنوب ، حيث تشبثت بقية من تقاليد « العمرة » (١٣٥) ٠

ثم ينتقل التاج الأبيض الىأسرة جديدة فى مدينة « ثنى » ، هى الأسرة الفرعونية الأولى ، التى تمكنت من اعادة توحيد مصر ، أم هل أقول تحرير دلتاها تمهيدا لاعادة التوحيد ، نمطا سوف يتكرر كلما تعرضت أقاليم مصر الشمالية لغزوات خارجية ، فيهب الصعيد لطرد الغزاة ، ويعود فيفرض الوحدة من جديد ٠

ما الذى يمكننا استخلاصه منذلك كله ؟ وأين مكانة المؤثرات الآسيوية من دورها المزعوم فى اخصاب الحضارة المصرية ؟ وانه لحديث قد يطول ، فالى مقال تال ٠

---

(١٢٨) صالح (٢٣) ، ص ١٣٠ — ١٣١

(١٢٩) مثله ص ٢١٠

(١٣٠) كيس (٣٨) ، ص ٢٩

(١٣١) مثله ، ص ٤٠

(١٣٢) مثله ، ص ٣٧

133) *Egyptian Mythology*; Paul Hamlyn Ltd., London, 1965, p. 101.

(١٣٤) برستيد (٤٩) ، ص ٨٦

(١٣٥) تشيلد (٥) ، ص ٧٢

عبد الرحمن الرافعي

فصل في تاريخنا الوطني

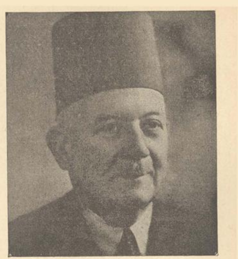
ولد عبد الرحمن الرافعي في الثامن من فبراير سنة ١٨٨٩ في عطفة (أبو داود) بحارة (درب الحصر) بقسم الخليفة بالقاهرة ، توفيت والدته السيدة حميدة محمود رضوان وهو في الرابعة من عمره ، فبقي في رعاية والده الشيخ عبد اللطيف الرافعي الذي شغل وظائف عدة في القضاء الشرعي ، وكان آخر ما شغله منها وظيفة مفتي مدينة الاسكندرية، ولعله كان نائب محكمتها الشرعية الكلية فقد كان الافتاء من مهام نواب المحاكم الشرعية .

وأبوه حلقة في سلسلة طويلة من رجال الشريعة الاسلامية ، فقد كان جده الشيخ عبد اللطيف ابن الشيخ مصطفى ابن الشيخ عبد القادر الرافعي ، وكان الشيخ عبد القادر أول من لقب بالرافعي في مدينة طرابلس بالشام ،فقد كان لقبه الاول البيسار ،وينتهي نسب الاسرة الى عمر بن الخطاب ، ثاني الخلفاء الراشدين ، رضى الله عنه (١) .

وكان أعمام عبد الرحمن من علماء الازهر والشريعة الاسلامية الغراء كذلك ، فالشيخ عبدالقادر الرافعي جاء الى مصر وقام بالتدريس فيها بالازهر ، وتولى مشيخة رواق الشوام بعد وفاة أخيه الشيخ محمد الرافعي ، ثم أسند اليه الخديو عباس منصب الافتاء بعد وفاة الشيخ محمد عبده ، ولكنه مات في اليوم الثالث من تعيينه .

أما عبد الرحمن وأخوه أمين ، فلم يتلقيا العلم في الازهر ، انما تلقياه في المدارس الابتدائية والثانوية الحكومية ، وحصل عبد الرحمن على شهادة البكالوريا في سنة ١٩٠٤ ، ويقول في حديث له مع احدى المجلات

(١) الدكتور عبداللطيف حمزة «أدب المقالة الصحفية» الجزء السابع ص ٥١ ، ٥٢ .



عبد الرحمن الرافعى

بقلم : فتحى رضوان

الاسبوعية (٢) انه حينما جاء الى أبيه يعرض عليه رغبته فى اللحاق بمدرسة الحقوق الخديوية ، صفعه أبوه صفعة مدوية ، اذ كبر على المفتى أن يتلقى ابنه علم الحقوق فى مدرسة من مدارس الحكومة ، ثم يعين قاضيا بعد اتمام دراسته فيها ، فيقضى بين الناس بغير الشريعة وهو أمر لابد أن يكون قد حدث لأخيه الاكبر أمين الذى ولد فى سنة ١٨٨٦ ، أى قبله بثلاث سنوات ، والذى لابد أن يكون قد سبقه الى تعلم القانون فى مدرسة الحقوق ٠

على أن الرواية تقول ان عبد الرحمن لم ييأس من اقناع أبيه بالموافقة على دخوله مدرسة الحقوق التى أحبها ، وتاقت نفسه لتلقى العلم فيها ، فقد راح لأصدقاء والده الذى يعرف أنه لا يرد لهم طلبا ، فما زالوا به حتى رضى ، وحقق لعبد الرحمن رجاءه ، ولا يبعد أن يكون عبد الرحمن قد طمأن قلب والده بأنه سيعمل محاميا ، وبذلك لن يقضى بين الناس بغير شريعة الاسلام ٠

وزامل عبد الرحمن فى المدرسة أحمد ماهر وعبد الحميد بدوى ٠ وأتم عبد الرحمن دراسته العليا فى سنة ١٩٠٨ ٠

كانت سنوات الدراسة فى الحقوق ، هى فترة تألق (مصطفى كامل) ، وكان صوته قد غزا قلوب الشباب ، وفتح لهم طريقا جديدا للحياة يحدوهم فيه الامل فى جلاء المحتلين عن بلادنا ، وحبب لهم القتال فى سبيل هذه الغاية الرفيعة ، وقضى على هذا الاستسلام الكريه الذى جاء فى أعقاب صدمة الاحتلال ، فعاث بفضله أعوان ذلك الاحتلال فى البلاد فسادا ، وكادوا يقنعون الناس بأن مقاومة الانجليز عبث لا جدوى منه ، ولا نفع ٠

كان عبد الرحمن الرافعى يتردد على مقهى يصنع صاحبه شراب الليمون الفاخر ، فوجد هناك جريدة « اللواء » فقرأها ، فاذا بعالم جديد يفتح له الابواب ، وأحس بقلمه بين أصابعه ، ليجيب على صيحات صاحب «اللواء» العذبة الملهبة ، وأناشيده الجميلة المجلجلة : « بلادى بلادى لك حبى وفؤادى » ، و « لو لم أكن مصريا لوددت أن أكون مصريا » ، « أريد أن أوقظ فى مصر الهرمة مصر الفتاة » ، « هم يقولون ان وطنى لا وجود له ، وأنا أقول انه موجود وأنى أشعر بوجوده بما آنس له فى نفسى من الحب الشديد الذى سوف يتغلب على كل حب سواه » ، « قد قيل لى أكثر من مرة انى أحاول محالا ، وحقيقة تصبو نفسى الى هذا المحال » ، « لا معنى للحياة مع اليأس » ٠

والحق أن هذه الكلمات القصيرة البسيطة ، كانت تحمل من الايمان ، وتصور من الامل مالا قبل لشاب أن يبقى بعدها ، ساكنا غير مبال بما يجرى فى بلاده ٠

وكان عبد الرحمن الرافعى ، خليقا بأن يتأثر بها ، هو وأخوه أكثر من سواه ٠ فقد ولد لأسرة تحفظ القرآن وتتذوقه ، وتعلمه

(٢) مجلة الاذاعة ١٩٥٧/١١/٣٠ مع عبد التواب عبد الحى .

للناس ، وتتفقه فى الشريعة وتطبقها ، وجو تتردد فيه آيات القرآن والحديث عن الشريعة ، يطبع الشاب الناشىء فيه على تذوق جمال اللغة وعلى الاستجابة للدعوة الى الجهاد .

وقد ولد عبد الرحمن فى عطفة (أبوداود) وفى حارة درب الحصر ، وفى حى الخليفة ، أى ولد مع فقراء المصريين ، وفى الحى الذى نشأ فيه مصطفى كامل بالذات ، وشاب فقير متعلم ، لا سيما اذا كان موضوع دراسته القانون والحقوق ، يعرف جيدا أن الحياة بغير حرية ، هى شر من الموت .

وقد عبر تأثر عبد الرحمن بمقالات « اللواء » وصاحب اللواء سريعا ، فقد أخذ يكتب فى اللواء ، ونستطيع أن نتصور مدى فرحته ، عندما رأى أول مقال له فيها ، أى فى نفس الجريدة التى يكتب فيها استاذه وزعيمه مصطفى كامل ، ولما ذهب بعد ذلك اليه ليقابله فى دار اللواء ، كان الاستاذ والتلميذ قد تعارفا قبل المقابلة ،ولكن كان لابد للمقابلة أن تجرى ليحس الشاب أنه بعد أن تحدث الى الزعيم قد قطع على نفسه عهدا بأن يبقى وفيا له ولمبادئه .

ويقول عبد الرحمن الرافعى ان مصطفى كامل وعد بأن يوفده الىأوربا ليدرس الصحافة ولكن الاجل وافى الزعيم فى نفس السنة التى حصل فيها عبد الرحمن على شهادة الحقوق ، فقد لحق مصطفى بربه فى فبراير من تلك السنة ، وتخرج عبد الرحمن فى مدرسة الحقوق فى يونية من السنة نفسها .

ولكن وفاة مصطفى كامل لم تحل بين عبد الرحمن والاسترسال فى الكتابة لجريدة « اللواء » فبعد أن استفتح عمله الصحفى بمقال عنوانه « تجمع الشعور الوطنى وتبدده » تعليقا على مذبحة دنشواى ، طال نفسه ، وزادت ثقته بقلمه ، فكتب مقالا مسلسلا فى تسع عشرة حلقة ،ناقش فيه تقرير المعتمد البريطانى « الدون جورست » وأحس قراء « اللواء » بأن كاتبا جديدا ولد ، وأنه يتناول مشكلات الوطنية محللا ودارسا ، وجاء الشبان يسألون عنه ليناقشوه ويتعرفوا عليه فأدرك أنه احتل مكانا فى صفوف الوطنيين ، وأن لهذا المكان تبعاته والتزاماته .

ولكن الصحافة لم تكن فى ذلك الوقت عملا يستطيع أن يدفع له الناس ،فقد كانتموارد الصحافة ، لا سيما الوطنية منها ، شحيحه ، لذلك لبى عبد الرحمن الرافعى دعوة صديقه وزميله فى الحزب الوطنى (أحمد وجدى) واشتركا معا فى مكتب للمحاماه فى الزقازيق فزادت هذه الشركة صلتهما بالحزب توثقا ، فقد كان أحمد وجدى وطنيا رفيع القدر ، ومحاميا لم تشهد المحاكم فى مصر أنداداكثيرين مثله : اتساع ثقافة وحلاوة عبارة وجمال أداء، وقوة شخصية . ولما كانت محكمة الأستئناف التى تنظر قضايا مديرية الشرقية هى محكمة المنصورة فقد فتح الزميلان مكتبا فى المنصورة بالأضافة الى مكتبهما فى الزقازيق ، ثم استقل بهذا المكتب الأخير عبد الرحمن ، وبقى فيه حتى نحو سنة ١٩٣١ حين عين محمد زكى على المحامى مستشارا بمحاكم الاستئناف ، وترك مكتبه فى شارع عدلى (المغربى سابقا) فحل محله فيه عبد الرحمن ، وبقى مكتبه الى آخر أيام حياته لم يغيره قط .

لما توفى مصطفى كامل ، وجد عبد الرحمن الرافعى فى خليفته محمد فريد استاذا يستطيع أن يحبه ويألفه فى الوقت نفسه ، فقد كان مصطفى كامل ناريا تتقد شخصيته بلهيب زعامة واسعة الآفاق ، بعيدة الصوت مما قد يجعله أبعد عن متناول الايدى ، فى حين كان محمد فريد ، زعيم الدراسة والبحث والتدبير والتأصيل . كانت حياة مصطفى كامل كالسور القصار فى القرآن ، آيات قصيرة سريعة موسيقية ، وكانت حياة محمد فريد كالسور الطوال ، تفصل وتشرح وترسى القواعد ، وتؤصل الاصول ، وكان عبد الرحمن الرافعى أقرب الى هذا المزاج ، وأشبه به .فلم يكن أسلوبه فى الكتابة ولا منهجه فى الكلام أو المرافعة أو الخطابة ، ولا سعيه فى الحياة متوهجا حماسيا ، رنانا يخطف الابصار بريقه ، ويستوقف الآذان وقعه . فاتصلت أسبابه بأسباب محمد فريد واقترب منه كثيرا وسافر معه فى سنة ١٩١١ الى روما لحضور

مؤتمر السلام ، وزارا معا ايطاليا وفرنسا والمانيا والنمسا ، وتراسلا حينما أوقع محمد فريد بنفسه عقوبة النفى الاختيارى سنة ١٩١٢ وبقى منفيا سنتين حتى اندلعت نيران الحرب العالمية الاولى فى أغسطس سنة ١٩١٤ فأصبح النفى اجباريا ، وظل محمد فريد فى أوروبا حتى وافاه الاجل فى ١٥ نوفمبر عام ١٩١٩ فى غربته الموحشة فى برلين .

ومحمد فريد هو فى واقع الامر مؤسس مدرسة العمل السرى ضد الاحتلال البريطانى، فكان عبد الرحمن الرافعى بحكم صلته الوثيقة به وتأثره الشديد بشخصيته وبأسلوبه فى العمل الوطنى أحد أركان هذه المدرسة التى ضمت فيما ضمت : شفيق منصور المحامى الذى حكم عليه بالموت شنقا فى قضية مقتل السردار ، وأحمد ماهر ، ومحمود فهمى النقراشى وعبده البرقوقى وحسن كامل الشيشينى وسليمان حافظ وغيرهم . وقد آلت زعامة هذه المدرسة الى عبد اللطيف الصوفانى فاستمر يديرها بشجاعة واستهانة بالمخاطر ، مع دأب ومثابرة وحرص الى آخر أيام حياته .

فلما شبت ثورة سنة ١٩١٩ وكان عبد الرحمن الرافعى آنذاك محاميا فى المنصورة لعب دورا هاما فى تأجيج نارها ، وفى توزيع منشوراتها ثم فى الاشتراك فى حلقات وخلايا الاغتيال السياسى الذى وجه الى البريطانيين وأعوانهم .

وقد استطاع شبان الحزب الوطنى وزعماؤه منذ الايام الاولى للثورة أن يضغطوا على سعد زغلول وأخوانه الذين كان ينهجون نهجا معتدلا فى قيادة الثورة ، وقد أحس الانجليز بذلك وعبر عنه اللورد « ملنر » فى التقرير الذى كتبه عن أسباب ثورة سنة ١٩١٩ — اذ قال :

« ان الهيئة المستحقة للاعتبار المعروفة بالوفد التى يرأسها سعد زغلول والتى تتسلط على عقول المصريين تمام التسلط — ولو فى هذا الحين على الأقل — مؤلفة من أعضاء أكثرهم ليسوا من الغلاة المتطرفين ، بل أصلهم من حزب الامة القديم الذى كان غرضه التقدم الدستورى تدريجيا، بخلاف الحزب الوطنى الذى هو حرب الثورة ومعارضة البريطانيين » (٣) .

وقد قدر المحامون دور عبد الرحمن ، فلما اجتمع مجلس نقابتهم فى ١١ من مارس سنة ١٩١٩ برياسة الاستاذ أحمد لطفى المحامى — ووكيل الحزب الوطنى — ضم اليه عبد الرحمن مع غيره وأصدر قرارا باضراب المحامين لمدة أسبوع ، وكان هذا أول اضراب فى الثورة ، فقد تلاه اضراب المحامين الشرعيين ، ثم اضراب عمال العنابر فى ١٥ مارس ، ثم أعقبت ذلك مظاهرة السيدات فى ١٦ مارس .

وقد حدثنا عبد الرحمن الرافعى عن ذكرياته عن ثورة سنة ١٩١٩ فجاء فى هذه الذكريات : (٤) .

« لما حدثت مظاهرة المنصورة يوم ١٨ مارس سنة ١٩١٩ ، تلك المظاهرة الدامية التى أطلق فيها الرصاص على المتظاهرين وقتل تسعة عشر منهم ، كنت فى القاهرة ، وعلمت وأنابها أن قائد القوة العسكرية البريطانية فى تلك المنطقة أنذر سكان المدينة بانه اذا حدثت مظاهرة أخرى فانه سليقى مسئوليتها على أربعة منهم عينهم بأسمائهم وهم : محمود بك نصير ، والدكتور محمود سامى ، والاستاذ عبد الوهاب البرعى ، وأنا، وأنه سيأمر بضربنا بالرصاص فى حالة قيام أية مظاهرة .

وكانت المواصلات منقطعة ، وكنت معتزما العودة الى المنصورة لأتعهد الروح العامة فيها ، فقابلنى صديق قدم منها وأفضى الى بأمر هذا الانذار ، ورغب الى أن أبقى فى العاصمة لكيلا استهدف لتنفيذ ما توعدونا به ، فرأيت فى نفسى شعورا قويا لم أعرف مصدره ، أو سببه يدفعنى الى العودة الى المنصورة بالرغم من تحذير اخوانى والاقربين ، فأخذت أبحث عن سبيل للعودة ، وكانت السكك الحديدية مقطوعة ، وما أصلح منها كان السفر عليه ممتنعا الا بترخيص من القيادة البريطانية بالعاصمة وكانت ترفض كل طلبات السفر التى

(٣) عبد الرحمن الرافعى «ثورة سنة ١٩١٩» ص ٩٣ .
(٤) عبد الرحمن الرافعى «ثورة سنة ١٩١٩» ص ١٧٤ .

يتقدم بها المصريون غير الموظفين ، وكذلك شأن السفر بالسيارات فضلا عن حدوث فجوات فى الطرق الزراعية تمنع مواصلة السفر فيها ، ولم يبق سوى السفن الشراعية (المراكب) تنقل الناس بطريق النيل وفروعه الى الجهات التى يقصدونها ، وقد شاعت هذه الطريقة فى تلك الايام ، وارتفعت لذلك أجور السفر ارتفاعا كبيرا ، فطفقت أبحث عن رفقاء لى يقصدون المنصورة أو البلاد التى فى طريقها ، فأجمعت الى نخبة من الاصدقاء والمعارف ، واهتدينا الى صاحب سفينة شراعية كان قادما من المنصورة ويسره العودة اليها فيربح ذهابا وايابا ، فطلب منا سبعة جنيهات أجرة الرحلة فقبلناها عن طيب خاطر لأنها كانت أجرة زهيدة بالنسبة لما كان يطلبه أصحاب المراكب فى ذلك الوقت ، وكانت فى ذاتها يسيرة اذا وزعناها على المقتدرين منا .

وتواعدنا على أن نلتقى بمرسى روض الفرج يوم ٢٦ مارس فى الساعة الاولى بعد الظهر ، فالتقينا فى المعاد وركبنا السفينة بعد أن اشترينا ما يلزمنا من المئونة لمدة ثلاثة أيام .

أقلعت بنا السفينة فى نحو الساعة الثانية بعد الظهر الى القناطر الخيرية ، وفى أثناء الطريق قابلتنا باخرة حربية من بواخر الدوريات البريطانية التى كانت تجوب النيل لتعاون القوات المسلحة على قمع الثورة ، فخشينا أن تمنعنا من متابعة السير ، ولكنها لم تتعرض لنا بسوء ، وتابعنا السير فوصلنا الى القناطر الخيرية قبيل غروب الشمس ، واجتزنا هاويس الرياح التوفيقى فى نحو ساعة ، وتابعنا السفر ليلا الى بنها ، وكان الجو باردا ، فقد كنا فى فصل الشتاء والليل غير مقمر والسماء مقنعة بالسحاب فأخذت السفينة تسير الهوينا فى بطء وعلى حذر لأن مياه الرياح التوفيقى كانت منخفضة وشواطئه مرتفعة ، مما يزيد فى ظلمة الليل ، فلما قاربنا الوصول الى بنها فى نحو منتصف الليل أشار علينا النوتى أن لابد من رسو السفينة على بعد كيلو متر من كوبرى بنها ، والا تجتاز هذه المنطقة والا استهدفت لاطلاق النار عليها من الدوريات البريطانية ، فبتنا الليلة فى السفينة وهى راسية على الشاطىء ، وشعرت ببرودة الجو ، اذ كان مبيتنا فى العراء تقريبا ، ولم نستعد بغطاء كاف ، ولم يكن مما يتفق والحالة النفسية للثورة أن نعنى بغطاء أو فراش ، ومع ذلك قضينا ليلة هادئة ، لم نشعر فيها بأى تعب أو عناء .. فأكلنا منشرحين ، واستأنفت السفينة سيرها على طول الرياح التوفيقى » .

آثرت نقل هذه السطور الكثيرة لأنها ترسم صورة للذين لم يشهدوا ثورة سنة ١٩١٩ من أولادنا وشبابنا ، فالتذكير بهذه الصورة نافع ، ولأن هذه الصفحة نادرة فى كتب عبد الرحمن الرافعى ، اذ قل أن تجد فى كل ما كتب شيئا يصور نفسه أو يعبر عن تجاربه أويروى ذكرياته ، وهذه الصفحة تريك أيضا أسلوب عبد الرحمن الرافعى البسيط السهل الواضح .

هدأت الثورة ، وأطلق سراح سعد من جبل طارق ، وكان قد نقل اليه من جزيرة سيشل فى المحيط الهندى ، وكانت بريطانيا قد أصدرت فى ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ تصريحها الذى أذنت فيه للسلطان أن يمنح البلاد دستورا ، وقد وضعت الدستور فعلا لجنة ألفتها الحكومة من ثلاثين فقيها وزيرا سابقا وعينا من أعيان البلاد ، ثم جرت الانتخابات فى سنة ١٩٢٣ ، فاكتسح الوفديون الانتخابات أذ ظفروا بـ ١٩٥ مقعدا فى حين لم ينل المعارضون الا ١٩ مقعدا ، وكان أحد هذه المقاعد من نصيب عبد الرحمن الرافعى الذى خاض المعركة فى دائرة مركز المنصورة ضد مرشح الوفد ، وأحد كبار أعيان الدقهلية ، ويحدثنا عبد الرحمن الرافعى عن هذه الانتخابات فيقول :

« رشحت نفسى فى دائرة مركز المنصورة معتمدا على الله ، ومستندا الى مبادئى وشخصيتى وماضى فى الحركة الوطنية ، وكان الوفد قد رشح ضدى على بك عبد الرازق من أعيان المنصورة فكان موقفى حرجا ، اذ كان المندوبون والناخبون عامة مع تقديرهم لى مترددين بين انتخابى وانتخاب من رشحه الوفد ، وكانوا

يسألونني : لماذا لم يرشحك الوفد ؟ أو لم يترك لك الدائرة ؟ »

وتألفت لجنة وطنية لتأييد ترشيحى أخذت تجوب الدائرة وتوزع المنشورات على المندوبين والناخبين للدعوة الى انتخابى • وكان لطلبة الدقهلية لجنة تسمى (لجنة الطلبة العامة بالدقهلية) ساهمت فى المعركة الانتخابية ، وكان أعضاؤها يزكون مرشح الوفد فى دوائر المديرية،ولكنهم استثنوا دائرة مركز المنصورة، فمع أنهم كانوا فى الغالب وفديين، آثرونى على مرشح الوفد ، وعملوا ذلك بوازع من ضيرهم ووجدانهم •

وقد أصبت أثناء الحملة بمرض التيفوئيد فى يونية سنة ١٩٢٣ ولزمت الفراش نحو شهرين ، اشتد بى خطر المرض فى خلالهما حتى أذن الله بالشفاء ، وقامت اللجنة أثناء مرضى بالطواف بدلا عنى فى بلاد الدائرة » •

وجاء يوم الانتخاب أخيرا فى ١٢ من يناير سنة ١٩٢٣ بعد حملة طالت اذ بدأت فى ابريل من العام السابق ، ففاز عبد الرحمن ب ١٧١ صوتا وفاز منافسه ١٧٠ صوتا ، وكان عدد المندوبين الذين أعطوا أصواتهم ٣٤١ ، ويقول عبد الرحمن « ان هذا الصوت كان حديث الناس فى مجالسهم ، وقد قال الذين شهدوا اعطاء الاصوات ان أحد المندوبين وكان متقدما فى السن أدخل ليعطى صوته ، فلما سأله ، رئيس لجنة الانتخاب عمن ينتخبه أجاب على الفور : « عبد الرحمن الرافعى » ثم سكت هنيهة وتعلثم قائلا : بل أريد على عبد الرازق ، فرفض رئيس اللجنة عدوله عن رأيه واعتمد صوته لى ، وأخبرنى الذين شهدوا هذا الحادث أنهمسألوا الرجل بعدذلك عما دعاه الى العدول فاعترف لهم بأنه كان يريد اعطاء صوته لعلى عبد الرازق ، ولكن اسمى جرى على لسانه عفوا دون تفكير منه • وتحدث الناس كثيرا عن نجاحى بصوت واحد ، وقال لى بعض الصوفية انه صوت الله » •

وطعن فى انتخاب عبد الرحمن الرافعى باعتبار أنه لم يحصل على نصف عدد أصوات الناخبين اذ بلغ مجموعهم ٣٤١ صوتا ، فكان يجب أن يحصل على ١٧١صوتا ونصف صوت لا ١٧١ صوتا فقط ، وقد رفضت لجنة الطعون بمجلس النواب هذا التفسير ، وجبرت الكسر لصالح عبد الرحمن الرافعى •

دخل عبد الرحمن الرافعى مجلس النواب ، ففتح مع زميله عبد اللطيف الصوفانى صفحة ذات أهمية كبيرة فى حياتنا البرلمانية ، فقد نهض هذان الوطنيان بعبء المعارضة فى مجلس نواب كانت أغلبيته الساحقة وفدية ، وكانت الحكومة وفدية ، تتمتع بزعامة رجل جعلت منه الاساطير نبيا أو وليا ، تهتف الاجنة فى البطون باسمه ، وتكتب عناية الله هذا الاسم على أوراق الشجر •

ولم يكن سعد زغلول رئيس الحكومة زعيما محبوبا فحسب ، بل كان محاميا يحب الجدل ، ويعرف كيف يحاور ويداور خصومهفى المناقشة ، مستغلا مكانته التى لا تدانيها مكانة فى البلاد ، وفصاحته التى كانت تسكر المعجبين به ، ولذلك كان العبء الملقى على كتفى الصوفانى والرافعى ثقيلا ، ولكنهما نجحا فى الاضطلاع به فى أمانة وكفاية وشجاعة وثبات ، فراحت هذه المرحلة من الحياة النيابية فى بلادنا مثلا رائعا للمعارضة التى توجه الحكومة ولاتحاول احراجها لاسقاطها ، وتتحدث بروح المواطن المحب لبلاده الذى يبصر بالأخطاء دون أن يمد بصره الى مغنم ولا ربح • والحق أن الصوفانى والرافعى ، لم يكن يمكن أن تساورهما مطامع من أى نوع ، فقد كان عدد نواب الحزب الوطنى فى هذا المجلس ثلاثة أو أربعة على الاكثر ، وأقلية بهذا القدر من الضآلة لا يمكن أن تطمع فى تاليف وزارة ، ولا الوثوب الى حكم •

وقد كنت أتوق أن أرسم لك صورة لجلسة من جلسات مجلس النواب المصرى سنة ١٩٢٤ التى شهدت حوارا بين الصوفانى والرافعى من جهة ، وبين سعد زغلول من جهة أخرى ، والحق أنه كان شيئا ممتعا حقا

أن ترى الصوفانى بعمامته وجبته ، فى مكانه من الجانب المخصص للمعارضة بالمجلس وهو يتدفق ويهدر مصاولا أخطب خطباء مصر فى ذلك العهد مع أنه لم يكتمل له من الدراسة الأزهرية والقانونية مثلما أكتمل لسعد زغلول ثم أن تسمع بعد ذلك عبد الرحمن الرافعى ،بى هدوئه العميق ، وبساطة ألفاظه ، وبعده عن أساليب الخطابة البراقة . ولو شهدت جلسة من هذه الجلسات لأشفقت على سعد زغلول وقد ضاق عليه الخناق ، فصاح : « لاتحرجونى فان من أحرج زغلولا فقد أحرج الامة » .. ثم وهو يقول : « هل عندكم تجريدة ؟ » أى هل عندكم جيش لأوقف مشروعات الرى التى بدأ بها الانجليز فى السودان ؟ فيرد عليه الرافعى فى هدوء وتواضع : « اننا كنا ننتظر أن نستمد الأمل من كلمات دولة الرئيس لا أن نسمع كلمات تبعث اليأس فى النفوس » .

وقد تحدث عبد الرحمن الرافعى عن تجربته فى المعارضة فقال (٥) .

«كنت فى هذا البرلمان معارضا ، وقد تألفت المعارضة فى بداية الحياة البرلمانية من نواب الحزب الوطنى ، وكنا لا نزيد عن أربعة وهم : عبد اللطيف الصوفانى وأنا والدكتور عبدالحميد سعيد والاستاذ عبد العزيز الصوفانى ، حملنا لواء المعارضة فى مجلس النواب ، وتبادلنا بيان وجهات نظرها فى مختلف المناسبات ، وكانت غايتنا من المعارضة أن نجعل من النيابة أداة جهاد وقفا على الزود عن حقوق البلاد ، ومجال توجيه للحكومة الى الاخذ بوسائل الاصلاح فى شتى نواحيه ، وبعبارة أخرى اعتبرنا الحياة البرلمانية استمرارا لحياة الجهاد الذى كنا نساهم فيه من قبل » .

ثم قال عن أول خطبة له ، وهى الخطبة التى ألقاها فى جلسة ٢٩ من مارس سنة ١٩٢٤ : « كانت جلسة هامة ، حضرها سعد وبقية الوزراء ، وكان دورى فى الكلام يأتى بعد عبد اللطيف الصوفانى بك ، وقد قوطع فى بعض العبارات ، ولكن المجلس تركه يستكمل كل ما أراد الافضاء به ، وفى أثناء خطابه همس فى أذنى هارون سليم أبو سحلى نائب فرشوط ، وكان يجلس خلفى ناصحا لى أن أتنازل عن كلمتى لأنه يرى المجلس غير موائم للمعارضة ، فلم ألق بالى الى نصيحته ، وتكلمت معارضا فى دورى ، فالفيت من المجلس اصغاء تاما وحسن استقبال .. »

وقتل السير (لى ستاك) سردار الجيش المصرى فى ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ ووجهت الحكومة البريطانية الى الحكومة المصرية انذارا كأنه انذار دولة منتصرة لدولة مهزومة ، فنفذ سعد زغلول بعض ما جاء فى هذا الانذار ، اذ دفع للحكومة البريطانية تعويضا قدره نصف مليون جنيه عن مقتل رجل واحد ، كأن حكومة مصر هى التى قتلته ، وكأنه لم يقتل فى شوارع لندن قبل حادث اغتيال السردار بسنتين ، الماريشال ويلسن القائد العام للجيش البريطانى ورئيس أركان حربه فى الحرب العالمية الاولى ، وبعد ذلك قدم سعد زغلول استقالته ، وهو تصرف لا يمكن تفسيره وقد أدهش هذا التصرف ذاته اللورد لويد جورج المندوب البريطانى فى مصر ، اذ قال فى كتابه (مصرمنذ عهد عبد كرومر) لو أن سعدا بقى فى الوزارة لوقعنا فى حرج ماكنا ندرى كيف نخرج منه .

وفى ٢٤ ديسمبر سنة ١٩٢٤ حل البرلمان المصرى وبقى معطلا حتى قام ائتلاف بين الوفديين والدستوريين سنة ١٩٢٦ وجرت انتخابات فى ظل هذا الائتلاف ، ولم يرشح عبد الرحمن نفسه فيها ، ولا فى الانتخابات التى جرت فى ظل دستور سنة ١٩٣٠ الذى أعده اسماعيل صدقى ، كما لم يرشح نفسه فى انتخابات سنة ١٩٣٦ ، الى أن أخذ مكانه فى مجلس الشيوخ فى سنة ١٩٣٩ حيث بقى عضوا فيه الى سنة ١٩٥١ .

ويمكن أن يقال اجمالا ان عبد الرحمن الرافعى لم يعد عنصرا هاما من عناصر الحياة السياسية فى مصر منذ حل البرلمان فى سنة ١٩٢٤ ، وانه انصرف الى عمله الاكبر وهو سلسلة تاريخ مصر القومى ، الذى صدر الجزء الاول منه فى أخريات سنة ١٩٢٨ والذى انتظم ستة عشر جزءا صدر آخرها سنة ١٩٥٩ .

(٥) فى أعقاب الثورة المصرية ـ الجزء الاول ـ ١٥٤ .

وقد وضع الى جانب سلسلة تاريخ مصر القومي كتابين أحدهما بعنوان « مذكراتي » ، وهو يضم خواطره ومشاهداته في الحياة مابين سنتي ١٨٨٩ و ١٩٥٢ . والثاني بعنوان « شعراء الوطنية في مصر » وهما كتابان لم يلتفت اليهما أحد .

وقد لايذكر الناس أن عبد الرحمن الرافعي عين وزيرا للتموين في وزارة حسين سري التي شكلت في ٢٥ من يولية سنة ١٩٤٩ والتي استقالت في ٣ نوفمبر سنة ١٩٤٩ ، فكأنه شغل منصب الوزارة ثلاثة أشهر وتسعة أيام .

---*---

أصبح اسم عبد الرحمن الرافعي وسلسلة تاريخ مصر القومي قرينين ، فقد طغى هذا العمل الوطني الادبي الكبير على كل ماعداه من جوانب نشاطه وانتاجه . فالناس اذا ذكر اسم عبد الرحمن الرافعي لا يذكرون المحامي الذي أصبح نقيبا للمحامين ، ولا البرلماني الذي نهض مع الصوفاني بحمل علم المعارضة في أول برلمان لمصر الحديثة ، ولا الشيخ الذي الذي أخذ مكانه في مجلس الشيوخ نحو اثنى عشر عاما، ولا الوطني الذي تتلمذ على مصطفى وفريد ، وسار على دربهما ، وأصبح زعيما من زعماء دعوتهما ، ولا الوزير الذي شغل منصبه الوزاري في وزارة من وزارات الانتقال ، ولا عضو لجنة الدستور في سنة ١٩٥٤ ، ولا عضو مجلس الآداب والفنون ، بل ان الناس لاتذكر له كتبه الثلاثة الاولى: «حقوق الشعب» الذي ظهر سنة ١٩١٢ ، « نقابات التعاون الزراعية » الذي ظهر سنة ١٩١٤ ، ولا « الجمعيات الوطنية » الذي ظهر سنة ١٩٢٢، مع ان هذه الكتب أعمال وطنية وأدبية ، وآثار سياسية ودستورية تضفي على عبد الرحمن الرافعي صفة السياسي الرائد ، والوطني الذي يبشر بالمبادىء ، ويبذر بذورها في ثوب المعلم والداعي .

ولسنا نحب أن نجارى هذا الاتجاه العام ، الذي قصر دور عبد الرحمن الرافعي على التاريخ لبلاده ، ونرى أن من حق تاريخه وتاريخ مصر الحديثة علينا أن نتحدث عن كتبه الاولى التي لو اتصل صدور مثلها ، وراجت الافكار التي انطوت عليها بين صفوف الشباب وسهل عليهم أن يحصلوا على زادمنها ويتأملوا فيها ، ويفيدوا منها ، لانحسرت موجة الامية السياسية التي سادت بلادنا منذ كمل الاجهاض الوطني في اعقاب ثورة ١٩١٩، هذا الاجهاض الذي جعل غذاء الشباب المصري الثقافي ، ومعينه الفكري ، مجلات تكتب بالعامية السوقية وتملأ صفحاتها وأنهارها بأخبار الزعماء الخاصة ، وبالفكاهات الجافية والتعليقات المبتذلة ، الى آخر سمات هذا الجدب الروحي الذي لا نزال نعاني من آثاره حتى اليوم .

وأول هذه الكتب هو كتاب (حقوق الشعب) . وفي مكتبتي نسخة مجلدة من هذا الكتاب كانت أصلا في مكتبة عبد الرحمن الرافعي نفسه ، فهي تحمل اسمه على كعب غلافها المجلد ، وقد ضاعت الصفحة الاولى منه، صفحة العنوان ، فكتبها بخط يده ، وقد لخص موضوع الكتاب على الغلاف بالقول المأثور « تبتدىء القوة حيث ينتهي الضعف » . ظهر هذا الكتاب سنة ١٩١٢ ، وبذلك يكون أسبق الكتب السياسية في مصر المعاصرة ، فقد سبق الى الظهور كتاب جان جاك روسو ، ورواية زينب للدكتور هيكل ، اذ ظهر أولهما سنة ١٩٢٣ ، وظهرت الثانية سنة ١٩١٤ . ولا يوجد بين زعماء مصر السياسيين من جميع الاحزاب ، فيما عدا هيكل ، من يستطيع أن يزعم انه مد يده الى القلم ، وكتب كتابا أو رسالة أو مذكرة في هذه الحقبة أو في السنين العشرين التالية له ، فقد تأخر صدور كتاب حافظ رمضان « أبو الهول قال لي » الى سنة ١٩٤٥ .

وكتاب « حقوق الشعب » هو في حقيقة الامر ، رسالة ، قال عبد الرحمن انه يوجهها الى فئتين من الامة كانوا دائما جنود الحرية في كل البلاد : رجال الغد ، وجمهور الشعب . وقال : « جئت أخاطب اخواني الشبان رجال الغد ، الذين أعد نفسي واحدا منهم ، واعتقد أن عليهم واجبا كبيرا هم مدينون به نحو الله

ونحـــو الامة ، وهو واجب العمـل لتحرير بلادنا » ·

ثم قال :

« أردت فى هذا الكتاب ـ من جهة ـ أن أطرح بين يدى اخوانى نموذجا مختصرا للعمل على أداء واجبهم نحو الأمة ، ثم تخيرت من جهة أخرى فى وضعه طريقة أغلب المؤلفين الغربيين الذين وضعوا الكتب والمؤلفات لتعميم حقوق الشعب ونشر النظريات الدستورية ،وقصدت من ذلك أن يكون هذا الكتاب كمجموعة دروس لمبادىء الحقوق العمومية وبسط العلاقات بين الشعوب والحكومات حتى لا يحرم عامة القارئين من عرفان تلك المبادىء الضرورية لكل مجتمع يريد أن يكون حرا ·

« فى البلاد الحرة الراقية تعنى نظارات المعارف بتدريس هـــذه المبادىء فى المدارس وتحث المؤلفين على وضع المؤلفات لها حتى يتلقن الطلبة مبادىء حقوق الشعب ويشـــبون وقد تنزلت تلك المبادىء فى أفئدتهم منزلة العقائد، أما فى بلادنا ، فلا تحفل الوزارة بهـــذا العلم الجليل حتى فى مدرسة الحقوق فانهـــم يجعلونه فى أخريات العلوم ويحرمونه من كل عناية » ·

وقد أدار الحديث فى هذا الكتاب العظيم حول مناقشات جرت فى احدى قرى الريف ، بين مجموعة من طلبة المدارس العالية من جهة، ومجموعة من أبناء الريف منهم العمدة ،والثرى المحافظ ، والشاب الازهرى ، وقد وصفهم فقال : « الأول اسمه الشيخ متولى ، وهـــو شيخ ممتلىء نشاطا وغيرة ، متشـــبع بالآراء الوطنية ، شديد التعلق بها ، والثانى اسمه الشيخ عبد العال ، وهو رجل جامد اعتـــاد الخضوع للحكام ، والنفور من التكلم فىسياسة الحكومة · والثالث شيخ العرب عبد الغفـــار وهو من الذين توطنوا البلاد بعد أن قضـــوا زمنا طويلا يعيشون عيشة بدوية ، والرابع اسمه الشيخ محمود وهو من أذكياء الازهريين، جمع بين العلوم الدينية ، وشىء من العلوم العصرية ·· وكان فؤاد قد استحضر معه عددا من « العلم » (جريدة الحزب الوطنى بعد اللواء) الذى يصل باسم والده،فأخذ يتلو على الحاضرين ما فيه من المقالات ··· »

ويكفى أن تتضح لك صورة بناء هذا الكتاب لتقف على مدى ما كان يتســـم به تفكير عبد الرحمن الرافعى من التقدم ، فقد أبى أن يجعل الحديث فى القاهرة فجعله فى الريف، وجمع فيه بين طلاب العلم فى المدارس العالية، وبين أهل القرى ، وجعل موضوعات الحديث مسائل دستورية هى من القانون الدستورى جوهره ، فالاجتماع الأول دار حول : ما هى الحكومة ؟ والحـــكام وكلاء الامة ، والمجلس النيابى ، وحكومة الشعب ، وفى الاجتمـــاع الثانى ، تناول هذا الاجتماع الريفى الحضرى الحكومة الاسلامية ومبادئها ونظرية العقـــد الاجتماعى ، وفى الاجتمـــاع الثالث تبادل المجتمعون الرأى فى أرقى حكومات الشعب، وحق الانتخاب العام ، وهكذا توالت الاجتماعات حتى بلغت عدتها خمسة عشر اجتماعا ، وفى الاجتماع السادس عشر خلص المتناقشـــون والمتباحثون الى النتيجة التى يجب أن يخلصوا اليها وهى : كيف نصل الى الحرية ·

والقارىء لهذا الكتاب يستطيع أن يتبين فى يسر أنه لم يكن كتابا خطابيا يردد كلمات الشعب وحقوقه فى صراخ أجوف ، وثرثرة فارغة ، بل انه يعرض دروسا فى المشكلات الدستورية بعبارة سهلة ، بسيطة ، وهو ينثر فى هذا الحوار كل ما يحتاج اليه طالب علم القانون الدستورى من حقائق ونظريات ·· والاشادة بالفلاح ، وتأكيد فكرة توثيق الصلة بينه وبين المثقفين تترقرق على صفحات الكتاب مما يزيد شعور الانسان بالألم ، لأن هذا الكتاب لم يكتب له الرواج فى حينه ، ولم يعد طبعه بعد ذلك ·

ويعتبر كتاب « الجمعيـــات الوطنية » الذى ظهر فى سنة ١٩٢٢ الحلقة الثانية فى كتـــاب « حقوق الشعب » لأنه دراسة تفصيلية لتاريخ الجمعيات التى وضعت دساتير فرنسا والولايات المتحدة والمانيا وتركيا الكمالية بعد ثورتها ، وهو كتاب علم وسياسة ، لا تزال قراءته الى اليوم نافعة للمشتغلين بالسياسة والقـــانون الدستورى ، والتاريخ السياسى ·

أما كتاب « نقابات التعاون الزراعية » فقـــد تناول فيه عبد الرحمن الرافعى نظام النقابات الزراعية وتاريخها وثمراتهـــا ، وسرد فيـــه

تاريخ التعاون فى مصر ونظـــامه ونقـــاباته ومنشآته ، وفى رأيى أن هذا الكتاب وثيقـــة من وثائق تاريخنا السياسى المعاصر دال على أن بذور نهضتنا الاخيرة القيت فى تربة حياتنا السياسية منذ سنوات طويلة أوشكت أن تكون نصف قرن ، وأن أكبر ما ابتليت به بلادنا هو انقطاع حلقات تطورنا الروحى بعضهـــا عن بعض ، فكتب عبد الرحمن الرافعى لم تمهـــد لكتب يكملها بقلمه ولا بقلم سواه ، فراحت هذه المجهودات كروافد يجرى كل منهـــا فى اتجاه ، ولا تتجمع فى نهر كبير ، ممـــا أطال سنى القحط الروحى ، وزاد من صـــعوبات البعث ، وعودة الروح ٠

***

أما سلسلة تاريخ مصر القـــومى بأجزائه الستة عشر ، فعمل ضخم ، يستمد قيمته من تكامله وتسلسله ، فقد احتل مكانه فى المكتبة المصرية ، والمكتبة العربية باجزائه جميعا ،فلم يعد أحد يذكر جزءا بعينه من هذه السلسلة الا عند الرجوع الى هذا الجزء فى أمر أو واقعة، أما فيما عدا ذلك من الاحوال، فالسلسلة تذكر مجتمعة ، فلم يحدث أن ناقش أحد النقاد جزءا من أجزائهـــا ، ولم تظفر حلقة منهـــا دون حلقة ، بالثناء أو الاستهجان ٠ فهى لبنات متساوية ومتشابهة ، وقيمتها مســـتمدة من تساندها وتماسكها ٠

وقد نمت نمو الشـــجرة من البذرة ، فلم تتوال أجزاؤها بناء على خطة مرسومة أصلا ، بل كبرت الشجيرة فأصبحت شجرة، معالتطور الطبيعى ، فقد قال عبد الرحمن الرافعى انه شرع فى وضع هذه المجموعة سنة ١٩٢٦ ، أى بعد صدور كتابه تاريخ (الجمعيات الوطنية) بأربع سنوات ، وقد بدأ فى تناول هذاالمشروع بقصد وضع كتاب عن مصطفى كامل ، ولكنه رأى البحث فى مبدأ ظهور الحركة القوميـــة والتطورات التى تعاقبت عليها ، فأخذ يدرس الأدوار التى تقدمت عصر مصطفى كامل ليقف عند حد يصح اعتباره مبدأ الحركة القومية (٦)

(٦) فى أعقاب الثورة المصرية ــ الجزء الثالث ص ٤

فرجع الى الثورة العرابية فاذا به يرى أسبابها ومقدماتها ترجع الى الحركة الفكرية والسياسية التى ظهرت فى عهد اسماعيل ، وأن هذه الحركة ما هى الا تطوراً للروح القومية التى ظهرت على مسرح الحوادث السياسية منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وبعـــد طول الطواف اعتبر عصر المقاومة الأهلية للحرب الفرنسية هو نقطـــة البداية فى سلسلته ، ومن هنا تطورت الفكرة عنده من تاريخ لمصطفى كامل الى تاريخ لأدوار الحركة القومية جميعا ، واستخار الله ــ على حد تعبيره ــ وبدأ فى تنفيذه فى سنة ١٩٢٦ بعد أن أرجأ هذا التنفيذ سنة بعد سنة ، فخرج أول أجزائه فى آخر سنة ١٩٢٨ وهو يتضمن ظهور الحركة القومية فى عصر المقاومة الشعبية التى اعترضت الحملة الفرنسية ، وفى أواخر سنة ١٩٢٩ ظهر الجزء الثانى ويشمل الفترة من اعادة الديوان فى عهد نابليون الى جلاء الفرنسيين عن مصر فى سنة ١٨٠١ ، ومن جلاء الفرنسيين حتى ارتقاء محمد على عرش مصر سنة ١٨٠٥ ٠ وفى سنة ١٩٣٠ أصـــدر الحلقة الثالثة ، وهى تتناول تاريخ محمد على، وفى سنة ١٩٣٢ ظهر كتاب عصر اسماعيل فى جزءين ، وفى سنة ١٩٣٧ أخرج كتاب الثورة العرابية والاحتلال البريطانى ٠ وفى سنة ١٩٤٢ أصدر كتاب « مصر والسودان فى أوائل عهـــد الاحتلال » ، وقد أخر هذا الكتاب عن ترتيبه الزمنى ، اذ كان يجب أن يسبق كتابيـــه عن مصطفى كامل الذى ظهر سنة ١٩٣٩ ،وعن محمد فريد الذى ظهر سنة ١٩٤١ ، فقد ثقل عليه أن يؤخر صدور هذين الكتابين كل المدة الواقعة بين سنة ١٩٢٦ وسنة ١٩٣٩ ، وقد كان التاريخ لهما هو الباعث على اصـــدار المجموعة كلها ٠ وفى سنة ١٩٤٦ أخرج كتاب ثورة سنة ١٩١٩ فى جزءين ، وفى ســـــنة ١٩٤٧ ظهر الجزء الأول من كتاب « فى أعقاب الثورة المصرية » ، ثم ظهر الجزء الثانى فى سنة ١٩٤٩ ، والجزء الثالث فى سنة ١٩٥١ ، ثم أصدر جزءين عن مقدمات ثورة سنة ١٩٥٢ وعن الثورة ذاتها ، ظهر أولهما فى سنة ١٩٥٧ وظهر الثانى فى سنة ١٩٥٩ ، وقيل انه كان بسبيل اصدار كتاب ثالث يتناول السنوات الاخيرة من تاريخنا ٠

ويقول الرافعى بعد أن فرغ من وضع كتابه بأجزائه الستة عشر : « انى لم أقصد من هذه الستة عشر مجلدا ، التى قضيت فى وضعها واخراجها خمسا وعشرين سنة ، أن أؤرخ لمصر الحديثة فحسب ، بل قصدت الى جانب ذلك أن أساهم بقسط متواضع فى رفع معنويات الشعب والنهوض بوعيه القومى ، وبمستواه الاخلاقى والوطنى » .

ولا شك أنه وفق الى ذلك فأوفى على الغاية مما يرضى نفس أى عامل اتجهت ارادته الى تحقيق أمل استشرف اليه ، فما من شاب قرأ هذه السلسلة حتى يحس أن صورة بلاده الوطنية فى مائة وخمسين عاما قد اكتملت أمامه وأنه يرى فيها آثار روح واحدة تتجسد الحركات والثورات والانتفاضات ، الواحدة بعد الأخرى ، على الرغم مما يبدو أحيانا من فترات الانقطاع والفتور .

ولا شك أن مما أعانه على تحقيق هذه الغاية النبيلة التى استهدفها عبد الرحمن الرافعى ، انه لم يكن مؤرخا أو عالم تاريخ ، بقدر ما كان وطنيا أخذ على عاتقه أن يجمع صحائف بلاده الوطنية ، صفحة بعد صفحة وسطرا بعد سطر ، لا يستوقفه البحث العلمى ليحلل ويعلل ويرد النتائج الى أسبابها ، فى افاضة وتوسع ، وتقص وتعقب ، ولا يرسم الشخصيات بظلالها وخلفياتها ، ولا يدع لعواطفه الشخصية ، ولا لتجاربه الذاتية منفذا الى كتابه ، فهو مجموعة من الوقائع ، تبدو - لا سيما فى الأجزاء الأخيرة - منفصلة تتعاقب تعاقبا زمنيا ، دون رابط من تعليق المؤلف ولا جهد منه ليجمع شتاتها ويبرز معانيها ، ولكن هذه البساطة ، أبرأت الكتاب من صفات وخصائص كانت خليقة أن تجعله عند الشباب أبعد منالا ، وتجعله فى تحقيق ابراز صورة مصر خلال قرن ونصف من الزمان ، أقل حظا من النجاح فالتحليل والتبسط ، والافاضة والتعليق تبطىء معها سرعة تعاقب وقائع الكتاب. وذاتية الكاتب فى الشرح والتصوير ، قد تنفر قارئا أو قراء بعينهم . فالسلسلة بصورتها التى ظهرت بها، كانت أقرب الى الصحيفة المحايدة ، التى تروى الوقائع ، وتدع للقارىء أن يستخلص معانيها

ومن ثم كان تشبيه عبد الرحمن الرافعى بعبد الرحمن الجبرتى، تشبيها ينقصه التوفيق الا فى أن كليهما يحمل اسم عبد الرحمن ، وأن كليهما وضع كتاب تاريخ عن مصر ،فمزاج الجبرتى وأسلوب كتابه يختلف عن مزاج الرافعى وأسلوب كتابه . فالجبرتى نارى الطبع، ويومياته تتفجر بذاتيته ، وهو يصف ويروى ويتدخل فى سياق الوقائع بشخصه وروحه وطابعه الخاص ، وقد كان هدف كتابه الأول أن يترجم لشخصيات عهده ، ثم أخذ يكتب مذكرات يومية يروى فيها الأحداث ، فى حين لا يقع نظرك فى كتب الرافعى على تأثر ذاتى واحد ، فقد رأى مصطفى كامل وسمعه ، ورأى محمد فريد وعاونه فى عمله وسافر معه، وتراسل واياه ، ثم ابنه وترجم له كما ترجم لمصطفى ولغيرهما ممن عاصرهم وعاش معهم ، فلم يرو لك واقعة مما رأى ، ولا رأيا مما سمع . وقد كنا جديرين بأن نظفر منه بصور قلمية لرجالات مصر الذين عرفهم ، تثرى أدبنا السياسى ، ولكن شاء مزاج الرافعى وأسلوبه أن يدع لنا الوقائع وحدها تتكلم وتصف وتروى .

* * *

وصف عبد الرحمن الرافعى منهجه السياسى وتطوره الفكرى من مرحلتى الشباب والرجولة فقال فى مقدمة كتابه عن ثورة سنة ١٩١٩ : « واذا كنت قد أرخت ثورة ١٩١٩ ومجدتها فانى مع ذلك لا أدعو الى الثورة فى ذاتها ، وسيرى القارىء من ذكرياتى عن الثورة أنى لست من أنصار العنف ولا أدعو اليه ، بل أدعو الى النضال بالوسائل السلمية » .

ثم قال :

« كنت سنة ١٩١٩ لا أزال فى الثلاثين من عمرى ، أزاول مهنتى (المحاماة) فى المنصورة وكانت تغلب على نزعة الشباب ، وأتوق الى أن تسلك الأمة سبيل العنف فى جهادها ، أما

الآن فانى أميل الى مبدأ عدم العنف وأراه أقوم السبل وأقربها الى النجاح والتقدم ، وبعبارة أخرى لست من دعاة الثورة ، وأوثر عليها التطور » ·

وقد كان عبد الرحمن الرافعى صادقا غاية الصدق وهو يقول هذا الكلام ، فقد كان تطرفه أثناء ثورة سنة ١٩١٩ ، تطرف الروح العامة التى جرفت فى سبيلها وأمامها الكثيرين ، فانتزعت حتى بعض من لا عهد لهم بالوطنية من معاقل جمودهم ، وجعلت منهم قادة لفترة قصيرة ، وأعان على استجابة عبد الرحمن لهذا الانفجار الثورى أن الثورة صادفت سنى شبابه فتبادلا الحرارة ، أعطته من نارها ، ومنحها من نار شبابه ، ثم هدأ كل شىء ، وعاد عبد الرحمن الى حقيقة طبيعته التى وصفتها ، طبيعة الاعتدال والتسامح والهدوء ، ولا شىء من ذلك يدنيه الى الضعف ، ولكن كل ذلك يبعده عن طائفة المتطرفين ، وان شئت الحقيقة ، فعبد الرحمن الرافعى هو أكثر المتطرفين اعتدالا ، أو هو أكثر المعتدلين تطرفا ، فهو بعد أن انتهى دوره فى برلمان سنة ١٩٢٤ ، لم يشترك فى عراك ، بل ولا فى جدل حاد ، انصرف الى عمله فى المحاماه يزاوله فى هدوء ، والى تاريخ مصر الحديثة يكتبه فى مثابرة ، وصفاء نفس ، وجلد ·

ولعل من آيات اعتداله ، ما رواه الدكتور محمد حسين هيكل (٧) من أن ابراهيم الهلباوى جاء الى المنصورة سنة ١٩١٣ ليترافع فى احدى قضاياه ، فاجتمع به هيكل والرافعى ، وهما آنذاك محاميان شابان ، فأفضى اليهما الهلباوى بأنه سيرشح نفسه لانتخابات الجمعية التشريعية فلم يتردد هيكل فى أن يصارح الهلباوى بأنه لن يصادف فى هذا الترشيح نجاحا ، اذ أن الناس لا تزال تذكر له مرافعته فى قضية دنشواى ، وان هذه القضية ليست قضية عادية ككل القضايا ، أما الرافعى ، فلم يكن من هذا الرأى ، اذ شجع الهلباوى على ترشيح نفسه ، ولكن الهلباوى أخذ برأى هيكل ، الذى كان الرافعى أحق بابدائه ، ولكن الرافعى كان سمح النفس ، وكأنه الحياء وقد تجسد انسانا ، حتى كان يخيل الى أنه اذا خلا لنفسه لم يتخل عن حيائه ، فاذا وقع نظره على صورته فى المرآة ، اكتسى وجهه بحمرة الخجل ، وأشهد أن الايمان كان يملأ قلبه حقا ، فقد امتحن بوفاة ابنه ووحيده ، فذهبت اليه لأعزيه وأنا أقدم رجلا وأؤخر أخرى اشفاقا من اللحظة التى أرى فيها الوالد المفجوع ، ثم دخلت اليه فى مكتبه فاذا بنظرى يقع على صفحة وجه متلألىء بنور الطمأنينة ، واذا بابتسامة رضا وسكينة تعلو شفتيه حقا لا مجازا ، واذا بالرجل هادىء واذا حياؤه وحده — وليس الحزن — هو الذى يدعوه الى أن يغض بصره ، ويخفض صوته ·

رحمه الله وأسكنه فسيح الجنات ·

(٧) مذكرات فى السياسة المصرية الجزء الاول — ص ٥٥

نظرة في الفرق الإسلامية

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوى



يتوالى صدور الكتب عن الاسلام : عقيدة ، ونظما ، وحضارة ، وعلوما ــ دون انقطاع فى أوربا وأمريكا ، وكلها فى الغالب كتب علمية رصينة تحاول فهم الاسلام وتاريخه الروحى والسياسى والفكرى بروح جديدة واستنادا الى المصادر التى يكشف النقاب عنها كل يوم فى فيض زاخر يملؤنا ايمانا بعظمة الحضارة الاسلامية ومكانتها الكبرى بين حضارات العالم ومع الأسف البالغ لا يقابل هذا النشاط الأوربى والأمريكى نشاط مماثل أو مقارب من جانب المسلمين أنفسهم ، وهم أولى بذلك ، لافتقارهم الى المنهج العلمى الوثيق ، والى روح التنقيب عن نفائس المخطوطات ، والى الرغبة فى اعادة النظر بروح جديدة تنفع مع روح العصر الذى نعيش فيه ، واقتصر الأمر فيما يصدر عنهم فى الغالب الأعم على كتابات شخاحبة خلت من المنهج العلمى ، وتخللتها الوان من الخطابة والوعظ أو الانشاء الرخيص .

لقد وصلنى فى شهر واحد كتابان صدرا فى باريس عن نفس الناشر : أولهما : « الفرق الاسلامية » تأليف هندى لاووست الاستاذ فى الكولج دى فرانس ومدير المعهد الفرنسى بدمشق ، وصاحب المؤلفات المشهورة عن ابن تيميه وأبى الوفاء ابن عقيل والحنابلة بعامة .

والثانى هو : « المعايير والقيم فى الاسلام المعاصر » ويتضمن طائفة من المحاضرات والبحوث نظمها وأشرف على اخراجها الأستاذ جاك بيرك الأستاذ بالكولج دى فرانس والمعروف لدى القراء العرب ، والأستاذ جان بول شارنى . واشترك فيها من بين من اشترك : هنرى كوربان الأستاذ فى المدرسة العملية للدراسات العليا فى السوربون ، ومدير المعهد الفرنسى فى طهران ، وصاحب الدراسات والتحقيقات المعروفة عن السهروردى المعتزل وابن عربى وتاريخ الفلسفة الاسلامية ، وفرنسوا بونجان ، وجبريل لوبرا ، وجان مانيان ، الخ .

***

وحديثنا فى هذا المقال عن الكتاب الأول ، وهو كتاب ضخم يقع فى ٤٦٦ صفحة + ٤ مقدمة (عند الناشر بايو Payot) من

القطع الكبير • وفيه استعرض تاريخ الفرق الاسلامية منذ عهد الخلفاء الراشـــدين حتى اليوم • وطابع التاريخ يغلب عليـه ان فى التقسيم أو فى عرض المذاهب • فهو لا يقسم الفرق بحسب الفرق فيتناول الفرقة الواحدة على طول تاريخها، بل يقسم التاريخ الى عصور تشابه العصور التـــاريخية السياسية فى الاسلام : عصر الخلفاء الراشدين وخلافة معاوية ــ العصر الأموي بعد معاوية ــ تثبيت الخلافة العباسية وبداية مذهب أهل السنة ــ الخلافة المعتزلية (!) ورد الفعـل الذى قام به أهل السنة ــ أزمة الخلافة ــ التفوق الشيعى وبداية استعادة مكانة أهل السنة ــ استرداد أهل السنة لمكانتهم ــ القرن الآخر فى الخلافة ــ تقوية مذهب أهل السنة وانقسامهم فى عهد المماليك ــ نهضة التشيع ، والســـنية العثمانية ــ التشـكيلات المتأخرة ــ خاتمة : اختلافات والتقاءات •

وكان اهتمـــام المؤلف بالاطار التاريخى والأحداث السياسية حائلا بينه وبين التعمق فى عرف المذاهب والأفكار ، بحيث يخيل الى المرء أنه بازاء معرض سريع لكل الفرق التى توالت على مسرح الاسلام فى تاريخه الحافل الطويل • ومن هنا كانت جل مراجعه كتبـا عامة ، يأتى على رأســـها دائرة المعـــارف الاســـلامية ، ولئن كان هـــذا أمرا لازبا فى مثل هذا الاستعراض الطويل ، فقـــد كان ينبغى أن يواكب ذلك القاء نظرات جديدة أو ابداء تفسيرات مبتـــكرة لبعض الظواهر أو الآراء والمذاهب •

لكنه اســـتطاع مع ذلك أن يبرز الأحداث الأساسية والآراء الرئيسية فى كل مذهب ولدى كل شخصية ، وأن يربط بين الشخصيات المتوالية ببعض الرابطة التى تؤدى الى تسلسل العرض •

ومن الطبيعى أن يكون اهتمامه بأهـــل السنة أوفر ، لأنه توفر على دراستهم أكثر من غيرهم ، فجاءت آراءه فيهم أفضـــل فى العرض وأعمق •

وهو فى القســـم الاخير من الكتـــاب :

١ ــ « اختلافات والتقاءات » يقدم تعريفـــا تحليليا للمعانى الأساسية التى برزت فى تاريخ الاسلام (!) مصادر الاسلام : القرآن والسنة والعلاقة بينهما ، فكرة الاجماع وقيمته ومدى تطبيقه ،المصادر الذاتية للاسلام :الاستحسان الاستصلاح (ويطيل فى بيان أهميتـه فكرة « المصلحة » فى ادخال كثير من التجريدات فى الاسلام ، القياس •

ويخوض فى مسالة الاجتهـــاد والتقليد وأنصار كليهما : خصوصـــا وأنه لا بد من الاستناد فى أى رأى الى الكتاب والسنة ،ومن هنا وضعت حدود للاجتهاد • ويتناول التأويل والباطن ، أعنى الاضـــطرار الى العدول عن المعنى الحرفى الى معنى آخر أكثر اتفاقا مع ما يقضى به العقل أو المصـــلحة أو أحـــوال الجماعة ، أو العقيدة الصحيحة •

٢ ــ فكرة الله : عند الحنابلة ، والمعتزلة، والأشاعرة ، وعند الفلاسفة ، وعند الشيعة وفى مذهب وحدة الوجود • فعند الحنابلة أنه ينبغى أن نصف الله بما وصف به نفسه فى القرآن وما وصفه به الرسول فى أحاديثه «بغير تشبيه ولا تعطيل » ، أى مع عدم تشبيه الله بمخلوقاته ، ولا تعطيله من صـــفاته : فالله واحد ، عـــال على الكون ، لا تدركه العقول الانسانية ، استوى على العرش ، لكنه قريب من الانسان اذ دعاه برحمته وعلمه وقدرته • وهو ينزل ، فى الثلث الاخير من كل ليله ،

الى أقرب السموات من الأرض ، ليسمع دعاء الداعي ويستجيب لدعوته • وسيكون من نصيب الأبرار أن يشاهدوا الله بأبصارهم (الرؤية) فى الآخرة كما « يرى البدر » فى أصفى الليالى ، دون أن يكون فى الوسع تفسير أحوال هذه الرؤية أو ادراك سرها • والصفات الجسمية المنسوبة الى الله فى القرآن ينبغى الايمان بها كما وردت فى القرآن ،دون تأويل ولا رمز — وكتاب الله ، عند الحنابلة — قديم غير مخلوق • وكلامه أمر ونهى وأخبار • والأحكام التى يوردها يمكن نسخها ، لكن كلامه تعالى لايمكن نسخه بما هو كذلك — وفى الخلق قال الحنابلة ان الله خلق العالم بعد أن لم يكن ، خلقه من العدم لا من هيولى سابقة متميزة منه ، والا لكان فى ذلك وقوع فى التشبيه بتشبيه الله فى الخلق بالانسان فى الصنع • والله هو الخالق لكل ما يجرى فى العالم من تغيرات ، ويمكنه أن يعدمه كليا أو جزئيا • لكن الجنة والنار لن تبيدا ، وان كانتا مخلوقتين • والله يهدى الناس للخير ،ويقدر مصائر الناس تقديرا سابقا • ولكل انسان أجله لا يستقدم عنه ولا يستأخر • والله يقسم لكل انسان رزقه • وقدرة الله لا يحدها شىء ، ولا يلزمه شىء •

وفى الأخرويات يقول الحنابلة بأن البعث بعث الأرواح والأجساد معا : وبهذا يعارضون الدهرية الذين ينكرون البعث ، والحلولية الذين يقولون ان البعث للأرواح دون الأجساد والتناسخية الذين يفسرون بالتناسخ فكرة الثواب والعقاب فى المستقبل • ويقولون أيضا بعذاب القبر وتولى الملكين : ناكر ونكير بهذا العذاب فى القبر ، وبشفاعة الرسول لأمته •

وفى مقابل مذهب الحنابلة يعرض مذهب المعتزلة الذى يرفض كل تشبيه ويؤكد صفاء التوحيد الى درجة انكار أن تكون لله صفات غير ذاته ، لأن هذا يؤذن بتعدد القدماء (الصفات القديمة فى الله) وهذا يتنافى مع التوحيد • فالله عالم قادر مريد حى ، لا بعلم، أو قدرة ، أو ارادة ، أو حياة ، بل بذاته • ولهذا ينكر المعتزلة أيضا الاستواء على العرش ، والنزول ، ورؤية الله فى الآخرة ، وما يستتبع ذلك مثل : عذاب القبر، الصراط، والميزان ، وحوض الشفاعة ، والشفاعة •

والمعتزلة يحدون القدرة الالهية بوجوب فعل الأصلح للعباد • والانسان حر فى أفعاله وفى خلق أعماله • وعلى الله أن يثيب المحسن (الوعد) ويعاقب المسىء (الوعيد) وأن يقبل التوبة الصادقة •

ويقولون ان المعدوم شىء ، وهذا يفضى الى الاقدار بوجود هيولى (مادة) قديمة أزلية •

وبين كلا الطرفين : الحنابلة والمعتزلة توسط الأشعرى ، ومن هنا كان مذهبه توفيقيا يأخذ من المعتزلة ومن أهل السنة على السواء : ففى مسألة صفات الله يميز بين صفات الوجود وصفات الفعل ، بين الصفات العقلية ، وهى التى يستطيع العقل بنفسه أن يقرر وجودها ، والصفات السمعية، وهى ممكنة منطقيا ، لكن لا يمكن القول بها الا بناء على الوحى ، بين الصفات الأزلية ، والصفات الزائدة على الذات • والصفات الأزلية سبع : المقدرة ، العلم ، الحياة ، الارادة ثم السمع والبصر والكلام • أما الصفات الجسمية : الوجه ، العين ، اليد أو الاستواء على العرش فلا ينكرها الأشاعرة بما هى كذلك ، وانما يقولون انه لفهمنا ينبغى التفويض الى الله (التسليم دون فهم) أو التأويل بالقدر الذى تسمح به اللغة •

وفى مسألة أفعال العبد وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الحرية التى قال بها المعتزلة، والقدرية التى قال بها أهل السنة ثم الجهمية والمجبرة • فقال الاشاعرة : ان القول بأن الانسان خالق أفعاله يؤدى الى الشرك ، اذ ينسب الى الانسان قدرة هى لله وحده ،والقول بأنه ليس للانسان استطاعة يفضى الى عدم فهم الجزاء من ثواب وعقاب • فتخلصت الأشعرية من هذه المحرجة بأن قالت ان كل فعل ارادى له فاعلان : الله الخالق والعبد الذى يكتسب الفعل •

وواضح ما فى مذهب الاشاعرة من غموض وتدقيقات عقلية مصطنعة •

أما الشيعة فأبرز تياراتها : الاثناعشرية ، والاسماعيلية •



والشيعة فى مذهب الصفات قريبون جدا من مذهب المعتزلة : فالشيخ المفيد ، وهو من كبار رجـــال الشيعة الاثناعشرية يهـــاجم الاشاعرة كما يهاجم أهل السنة فى مذهب الصفات ، ولكنه يهاجم أيضا أبا هاشـــم الجبائى المعتزلى فى مذهب « الأحوال » . ولكنه يميز بين الصفات القياسية ، وهى عقلية ، وبين الصفات السمعية ، وهو يتوســـع فى تطبيقها ٠

والشيعة يتابعون المعتزلة أيضا فى انكار رؤية الله فى الآخرة لأن هذا ينافى العقل والقرآن وكل الأحـاديث المروية عن أهــل البيت ٠ لكنهم يختلفون مع المعتزلة فى مسألة عذاب القبر ، اذ يقر به الشيعة مثل الحنابلة والأشاعرة ٠ ويضيفون الى أن الحســاب يوم الحساب لايتولاه الله وحده ، بل وأيضا النبى وعلى والأئمة الاثناعشر ٠ كذلك يوافقــــون الحنابلة والأشاعرة ــ ضد المعتزلة ــ فى فكرة الشفاعة ، ولكنهم يقولون ان النبى يشــفع لأمته كلها ، أما على والأئمة فيشفعون لشيعتهم وحدها ٠

ثم يعقد المؤلف فصلا عن النبى ورسالة النبى وعصمته وما ينسب اليه من معجزات ، ويعرج على مذهب الشيعة فى الامامة وكونها من الأمور التى شرعها الله استنادا الى نص ووصية يوصى فيها الامام القائم بمن سيخلفه ، وبهذا يقررون النص على امامة على بعد النبى ، ونص على على امامة ابنه الحسن ، ثم الحسين الخ ٠ والامام عند الشيعة أفضل البشر ، ورسالته تشبه فى كثير من النواحى رســالة النبى : فهو مثله واســـطة بين الله والناس ويعزون الى النبى حديثا يقول ان الذى يموت دون أن يعرف امام الزمـــان يموت كما كان الناس يموتون فى الجاهلية ٠ ومعرفة الامام ضرورية للقربى من الله ٠ وبعد موت الرسول وانقطاع الوحى يكون الامام حافظ الشريعة ومفسر أحكامها ، وهو وحده الفاصـــل بين الصحيح من الأحاديث والفاسد أو الزائف ٠ والامام هو موحد الجماعة (الامة) ٠ والامام معصوم ، وبطاعته تنجو الأمة (الجمـاعة) من الضلال ٠ والاجماع ، عند الشيعة ، هو مجرد اتفاق الناس هو هذا المرشد المعصوم الذى يمـــكن العقول الفردية من التغلب على نقائصها وحدودها وأخطائها بالالتجاء اليه فى كل ما يشكل من الأمور ٠

وهذا يقود الى فكرة الخلافة ووجوبهـــا ٠ فيذكر مذهب الحنابلة فى وجوب قيام خليفة بين المسلمين ، استنادا الى حديث ورد فيـــه وجوب تنصيب رئيس كلمـــــا اجتمع ثلاثة مسلمين فى رحلة ،واستنادا الى أحاديث أخرى مثل : « السلطان هو ظل الله على الأرض » ، أو « ستون سنة مع امام ظالم خير من ليلة بغير سلطان » ٠ وابن حزم يبنى فكرة وجوب الامامة على حديث ذى لون شيعى ظاهر ٠ والمعتزلة يقيمون وجوب الامامة على اعتبارات عقلية ٠

وأهل السنة بوجه عام يميلون الى القول بوحدة الامامة ، أعنى أن يكون للمســلمين امام واحد ، والا لما توقف العــد عند عدد معلوم ، كما يقول أبو منصور البغدادى ، كذلك يقــول بالامــام الواحد : الماوردى ، والقاضى أبو يعلى ، والغزالى ٠ ومع ذلك فان فكرة تعدد الأئمة وجدت لها أنصارها بـين بعض أهل السنة ، اذ قال البعض ان القرآن

لم ينص على أن يكون الامام واحدا ، ولم يحدد شيئا بالنسبة الى الخلافة بوجه عام ٠

أما الشيعة (الاثناعشرية ، وكذلك سائر فرقها بوجه عام) فيقولون بأن الامام فى الوقت الواحد يجب أن يكون واحدا ٠ لكن الزيدية تقول بامكان وجود عدة أئمة فى وقت واحد فى بلاد مختلفة، وكل منهم ينبغى طاعته فى البلاد التى يمتد اليها سلطانه ٠

كذلك يرى الخوارج امكان تعدد الأئمة فى الوقت الواحد ٠

وتختلف هذه الفرق فى مسألة شروط الامام : فأهل السنة يرون انه يجب أن يكون من قريش : « الأئمة من قريش » ، والخوارج لا يشترطون ذلك ، بل يقولون بالاصلح والأفضل ٠ ومن المعتزلة قال الكعبى ان من الأفضل أن يكون الامام من قريش ، لكن يمكن فى سبيل مصلحة الآمة أن يكون من غير قريش – وفى تعيين الامام خلاف أيضا : فعند الشيعة أن الله هو الذى يعين الامام ، أما عند غالبية أهل السنة وعند الخوارج والمتعزلة والزيدية أن تعيين الامام يتم باختيار الجماعة ٠ غير أن هذه الجماعة لا تمتد – فى الواقع العملى – الى كل الآمة الاسلامية ، بل ولا الى مجموع الناس فى البلد الواحد ، بل تقتصر على « المجتهدين » أو « أهل الحل والعقد » ٠ ويمنع أهل السنة التوارث فى الامامة ، لكنهم يقرون بالوصية ، أى أن يوصى امام بمن يخلفه على أخذ البيعة له من أهالى الحل والعقد ويعين مجلس شورى يتولى من بعده اختيار من سيخلفه ٠

* * *

وهكذا جمع كتاب لاووست بين العرض التاريخى فى معظمه والعرض المذهبى فى أقله وهو الفصل الاخير ٠

وكما قلنا : نحن بازاء مؤرخ للفرق لا محلل للأفكار والمذاهب ، ولهذا مزاياه وله أيضا مناقصه ٠ لكن طبيعة تكوين المؤلف هى التى جعلته يسلك هذا المسلك : فبضاعته من الفلسفة والكلام النظرى قليلة ، وعلمه بالفقه والتاريخ غزير ٠ وهذا يفسر وقوعه فى بعض الأغلاط الصارخة (مثل قوله فى ص ١٠٦ ان « أثولوجيا أرسطوطاليس » من تأليف أبرقلس ، والصواب أنه تلخيص موسع لبعض « تساعات » أفلوطين) ٠

كما يؤخذ على الكتاب كثرة الاغلاط المطبعية، وخلوه من فهرس للأعلام ، وعدم رجوعه الى النصوص الأصيلة ، والاعتماد الشديد على المراجع العامة ٠

لكنه على كل حال عرض واضح سهل القراءة لتاريخ الفرق الاسلامية كلها ٠وبهذه المثابة هو كتاب جيد مفيد ، وحبذا لوجود أمثاله فى العربية بأقلام اسلامية ٠

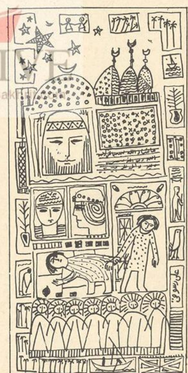
وقد أحسن المؤلف حين ختم كتابه بهذه العبارة : « ان الاسلام فى حاجة الى علماء توحيد ومؤرخين بقدر ما هو بحاجة الى الفنيين والمهندسين ، اذ كان يريد أن يظل احدى القوى الروحية فى المستقبل » ٠

وعلى الرغم مما بين الفرق الاسلامية من خلافات ، فانه يجمعها جميعا فكرة عظيمة أساسية ، هى فكرة التوحيد ، التى يترجم عنها فى أفعال الانسان باتخاذ غاية مشتركة لمختلف أفعاله ومشاعره : أعنى الامتثال لمثل أعلى فى الحياة حدده طريق الرسل وكتبه السماوية ٠ وفى مجال المجتمع والمدنية يتضمن هذا التوحيد الشعور بوحدة أخوية تتفق ، فى الزمان وفى المكان ، مع وجود الاختلاف والافتراق الحافلين بالثراء والاغناء ٠ وقد فات الأوان الذى كان يقال فيه ان فرقة واحدة هى الناجية ، بل كل الفرق على السواء لها نصيبها فى النجاة ٠ وما عليها الا أن يفهم بعضها بعضا ، وبروح الفهم المستتبع لروح التسامح يمكن أن تشارك الفرق كلها فى النجاة ٠ والاسلام فى تنوعه الباطن هو قبل كل شىء البناء المشترك الذى أسهم فيه كل أولئك الذين اعتنقوه على مر العصور والقرون٠

ماذا أعطيك؟

للشاعر: بدر توفيق

قيثارتنا مازالت فى أيدينا
رغم الريح الليلية ياوطنى
ياحبى الأول
العين تراك على عرش العالم
فوق الأفق الممتد بلا حراس
يا أشواق الكلمات الدافئة الرغبة
وغطائى حين تعرينى صرخات عيون الشر
لم يغلق بعد الباب ....،
والنافذة العليا ... مازالت تصغى
يأتينى النور بصوتك انسانا ..،
... عربى البسمة والايماءة
ألقاك على قسمات وجوه الناس .،
... وهم يغدون اليك
فى صوت الباعة والخفراء ..،
.... وضجة أطفال الجيران
فى وقع خطى جندى ..،
... صرت رساما فوق جبينه
ياعشقى الأول
ياحبى الماثل بين جميع الاصوات
فى كل طريق أمشيه ..،
فى كل ألم !
يا أجمل نجم فوق سماء الشرق
لو أحصى بعض عطائك .،
.... يثقلنى الدين
ماذا أعطيك ؟ ..
ماذا أعطيك أرد به حرفا
أو بعض الحرف
ماذا أعطيك
وأنا لا أملك شيئا ..،
.... غير حياتى !!





تنمية الفكر الخلاق

بقلم

الدكتور مصطفى سويف



مقدمة :

كلما فكرت فى موضوع الفكر الخلاق أو المبدع تراءت امام مخيلتى مشاهد من تمثيلية أيسخولوس « بروميثيوس يرسف فى أغلاله » ، مشاهد تنطق بعظمة الشعر فى موضوعه والشاعر فى رؤياه . أما الموضوع فمحوره قدرة الخلق وجهد الابتكار عند الانسان ، وأما الرؤيا فتتلخص فى ان هذا العنصر هو مصدر انسانية الانسان ، هو الدعامة التى يقف عليها الانسان ليواجه الطبيعة والكون كله مواجهة الند للند ، بل وليأمل فى أن تتحول المواجهة الى ما هو أكثر من ذلك : الى وقفة الذات الفاعلة امام الموضوع القابل المنفعل . كان بروميثيوس ـ صوت يقظة الانسان ووعيه بشرارة الخلق فيه ـ يقول :

« .. لقد ساعدت الانسان بأن علمت الوليد كيف يتكلم ، وأيقظت العقل من بعد سبات ليعى ذاته ... كانت لدى الانسان عينان ليبصر بهما فلم يبصر ، وكانت لديه أذنان فلم يستمع ، كان يمضى كأشباح الأحلام تهيم على وجهها من عام الى عام فى حياة عمياء ... لم يكن لبنى البشر صناعة يعرفونها ... لم تكن لديهم علامات يرقمون بها فصل الشتاء : كان الربيع بأزهاره والصيف المحمل بثماره يعودان اليهم بغير ما تقويم ولا تسجيل ـ حتى كشفت لهم فن النجوم على صعوبته .. وعلمتهم الأعداد ايضا (تلك الوسيلة المذهلة) وكيف يستطيعون بهذه العلامات المرتبة أن يثبتوا أفكارهم المنسابة حتى يمكن للذاكرة .. أن تنجز مهامها التى تقرب من الأعاجيب . وسخرت لهم الثور والحمار .. فألهمتهم أن يخففوا بذلك بعض العناء عن العاملين للغير ... » .

وفى موضع آخر يقول ، متحديا القوى التى تقف فى وجه سلطان الفكر والفعل البشريين :

« ولقد كنت على بينة من مصيرى هذا من قبل ، فاذا كنت اقترفت بذلك خطيئة فقد اقترفتها عن قصد وتدبير » .

هكذا ، كلما فكرت فى موضوع الفكر الخلاق تراءت امامى هذه المشاهد والرؤى ، مشاهد تروى (ببلغة الدراما) كيف واجه

الانسان مشكلات البقاء ، وصنع مصيره بأسلوب فريد لا كما يواجهها كل كائن حي ، الكائنات الحية جميعا تواجه المشكلة بحل ما ، فتنتهى المشكلة وينتهى الحل معها ، أما الانسان فيلقى المشكلة بحل معين ، وتنتهى المشكلة ، لكن الحل يبقى . وهنا تكمن عبقرية الانسان ، وتتركز الصفة أو الوظيفة الرئيسية لقدرات الابداع والابتكار لديه . هنا ، من خلال صفة البقاء أو الدوام للحلول الانسانية ، من خلال صفة الاستمرار للوسيلة بعد الانتهاء من الهدف ينفذ الفكر الخلاق وبآثاره التى تسهم بنصيب متزايد فى صنع مصير الانسان وفى صنع صورته . الحل الجديد الذى هدانا اليه تفكيرنا الأصيل (الخالق ، أو المبتكر ، أو المخترع ، أو المكتشف ، سمه الاسم المناسب) يبقى ، ثم لا تلبث ان تتراكم فوقه حلول مشكلات جديدة ، ومن تراكم الحلول وانماط تداخلها وتضاغطها عبر الأجيال تتكون تلك الخلاصة التى نسميها الحضارة ، وهى فى جوهرها ليست سوى الأسلوب مقطرا ، ، الأسلوب الأساسى للحلول التى واجهت بها الجماعة البشرية (ممثلة فى مجموعها وفى تجمعاتها المتباينة ، وفى أفرادها) مشاكلها .

ويفتح الانسان عينيه شيئا فشيئا على حقيقة لم تكن ابعادها واضحة أمام عينيه منذ البداية ، تلك الحقيقة هى الدور المزدوج الذى تقوم به الحضارة فى حياته : فهى وسيلته لمواجهة الطبيعة وعجم عودها، وبذلك تنهى عددا من مشاكله . ولكنها فى الوقت نفسه لا تلبث أن تصبح هى نفسها مصدرا لمشكلات ومتاعب من نوع جديد. تنبه الانسان لنفسه فاذا به يحيى فى بيئتين متداخلتين ، تتطابقان احيانا ، وتتنافران أحيانا أخرى : الطبيعة والحضارة .

وهكذا أصبحت القدرات الخلاقة نفسها مصدرا غير مباشر لنوع جديد من المشكلات. ويواجه الانسان مصيره هذا ، أعنى هذا المزيد من التعقيد ، يواجهه بشجاعة ، فيقول :

« كنت على بينة من مصيرى هذا من قبل، فاذا كنت اقترفت بذلك خطيئة فقد اقترفتها عن قصد وتدبير » .

ومن ايسخولوس فى القرن السادس قبل الميلاد الى هيمنجواى الذى عاصرنا الى وقت قريب تتردد نغمة المقاومة والاعتداد والتحدى نفسها : « لم يخلق الانسان للهزيمة ... تستطيع ان تقضى عليه أما ان تهزمه فلا » .

ويواصل السعى اعتمادا على القدرات الخلاقة نفسها . تضاعفت مشكلات الحياة الانسانية من اطوارها البدائية الى طورها الحديث آلاف المرات . من السذاجة أن نقول أن الحياة تمضى الى مزيد من الراحة والسعادة ، ومن السذاجة ايضا أن نقول انها تمضى الى مزيد من الشقاء والتعاسة : حقيقة الأمر انها تمضى الى مزيد من الكثافة ، فالسعادة والتعاسة يتزايدان معا كما وكيفا، هذا صحيح ويجب الا نغالط انفسنا، ويواجه الانسان الحديث مشكلاته الحديثة وقد ازدادت كثافتها ، يواجهها معتمدا أولا وأخيرا على قدرات الابداع والابتكار لديه .

وقد اصبحت مشكلة المشاكل الآن هى الاجابة على السؤال الآتى : هل تستطيع قدرات الابتكار عند الانسان أن تعينه على مواجهة الصعوبات الحديثةالتى بلغت مستوى من التعقد والثقل لم تبلغه من قبل ؟

هذا السؤال نفسه يدور فى الأذهان الواعية جميعا فى الوقت الحاضر ، ولكن بصورة اخرى ، أغلب الظن انها على الوجه الآتى : هل يجتاز الانسان محنة الحياة الحديثة بسلام ؟ المجاعة وحرب الابادة شبحان سقيمان يتهددان الانسان فى حياته وفى آماله ، وتحت هذين البندين توجد آلاف مؤلفة من المشكلات المتفاوتة السعة والالحاح . فهل يستطيع الانسان ان يجد فى قدراته الابداعية من الحلول ما يعينه فى هذا الخضم الذى لا أول له ولا آخر ، والذى جعل الدنيا تضيق على الناس بما رحبت ؟

باسم الايمان بالانسان يجب أن تكونالاجابة بالايجاب . ولكن الايمان وحده لا يكفى . النقطة الهامة هى كيف يتم ذلك للانسان ؟ كيف ؟ هذا هو جوهر السؤال . والاجابة المطلوبة يجب أن تكون على هذا الجوهر .

السبيل الأوحد أمام الانسان الآن لابد أن يبدأ بحسن استغلال قدراته الابداعية . صحيح أن قدراتنا الابداعية تنمو باستمرار

من خلال تفاعلنا مع الآخرين ، ومع أشكال الحياة التى نحياها ، ولكن هذا وحده أيضا لا يكفى . لابد من أن يتجه أسلوب التفكير العلمى الى التفكير الابداعى نفسه يتناوله بالدراسة الجادة ليقيم على أساسها برامج لتطبيق العلم على العمل ، برامج تهدف الى تنمية هذه الطاقة على نطاق الفرد وعلى نطاق المجتمع ، وتوضح لنا السبيل الى حسن الافادة منها بما يناسب مستوى الكثافة فى مطالب الحياة الحديثة .

هذه البرامج التى نتحدث عنها ليست أملا كاذبا كالسراب ، وليست حلما بعيدا عن التحقيق . ولكنها حقيقة واقعة . فهناك الآن دراسات علمية بالغة الأهمية تتناول التفكير الابداعى فى شتى جوانبه لتكشف عن قوانينه الأساسية ، وهناك دراسات تطبيقية هامة تهدف الى الكشف عن أيسر الطرق الى الافادة من هذه القوانين بتوفير الشروط (للفرد والمجتمع) التى من شأنها أن تزيد من نشاط العمليات الابداعية . وهو ما سنتحدث عنه فى الجزء الباقى من هذا المقال . ولكن قبل أن ننتقل الى هذا الحديث لابد أولا من أن يستقيم الفكر معنا ويتضح حول هذه النقطة . مشكلاتنا وأزماتنا الحالية – سواء على المستوى المحلى الخاص أو المستوى الانسانى العام – مشكلات جديدة ، فى بعض عناصرها (ان لم يكن فيها جميعا) وفى درجة تعقدها والحاحها . وما دامت المشكلات جديدة على هذا النحو فلا يمكن اللجوء فى التغلب عليها الى الحلول المطروقة التى سبق الاعتماد عليها . لابد اذن من ابتكار حلول جديدة . لابد من استثارة قدراتنا الابداعية ولكى نفيد من هذه القدرات أكبر فائدة ممكنة لابد من أن يمتد اليها ايماننا بالمعرفة العلمية المنظمة ، لابد من أن نجعل منها هى نفسها موضوعا لهذه المعرفة ، ثم موضوعا للتطبيقات العملية لنتائج هذه المعرفة .

الدراسات الأساسية فى الابداع :

تقع هذه الدراسات جميعا ضمن دائرة علم النفس العلمى ، أى علم النفس الذى يقيمه أصحابه على أساس من احترام التقاليد الأساسية للبحث العلمى أيا كان ميدانه ، تلك التقاليد التى تؤكد أهمية المشاهدة المنظمة لموضوع الدراسة ، والاستنتاج المنظم للقواعد أو القوانين العامة التى تنتظم هذا الموضوع . وتستعين على ذلك بشيئين أساسيين : هما المعمل من ناحية ، ولغة الرياضة من ناحية أخرى .

وقد بدأ الاهتمام بهذا الموضوع بين علماء النفس منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر عندما نشر العالم الانجليزى فرانسس جولتون * كتابه « العبقرية الموروثة » ، ثم نشر العالم الفرنسى تيوديل أرمان ريبو ** بحثه فى « الخيال المبدع » . ولكن هذا الاهتمام لم يتسع مجراه ليتخذ شكل تيار تتكاتف فيه جهود أعداد كبيرة من الدارسين الا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أى منذ حوالى عشرين سنة فحسب . ويكفى هنا أن يطلع القارىء على قائمة بأعداد البحوث التى تظهر الآن وتلك التى كانت تظهر قبل الآونة الأخيرة لترتسم فى ذهنه صورة واقعية عن الاهتمام المتزايد بالموضوع . فخلال فترة ما بين الحربين ، أى فى العشرينات والثلاثينات ، كان المتوسط لعدد البحوث النفسية المنشورة فى هذا الموضوع لا يزيد على خمسة بحوث سنويا ، أما الآن ، أى فى خلال السنوات الخمس الماضية فقد أصبحت الأعداد التقريبية للبحوث على النحو الآتى : ٤٠ بحثا فى سنة ١٩٦١ ، و ٤٠ بحثا فى سنة ١٩٦٢ ، و ٤٥ بحثا فى سنة ١٩٦٣ ، و ٦٠ بحثا فى سنة ١٩٦٤ ، و١٤٠ بحثافى سنة ١٩٦٥ ***. ويتضح من هذا التدريج فى الزيادة أن ما نشر فى سنة ١٩٦٥ وحدها يفوق فى حجمه كل مانشر فى هذا الموضوع طوال فترة ما بين الحربين . هذا من حيث الحجم .

أما من حيث الموضوعات ، أو زوايا الموضوع كما تناولتها هذه الدراسات فثمة ست زوايا رئيسية ، على النحو الآتى :

أولا : دراسة التفكير الابتكارى من حيث علاقته بظروف البيئة المحيطة بصاحبه ، وقد درس الباحثون هنا أنواعا مختلفة من البيئة الاجتماعية ، كالبيئة العائلية بمعناها الضيق ، وبيئة الصداقة المحدودة ، وبيئة

* F. Galron

** T.A. Ribot

*** هذه البيانات مستمدة من أعداد مجلة Psychological Abstracts

الزمالة فى العمل، وأنماط العلاقات بالرؤساء، والبيئة بمعنى الاطار الحضارى .

ثانيا : دراسة التفكير الابداعى من حيث علاقته بسائر سمات الشخصية . وكان السؤال الرئيسى فى هذه الفئة من البحوث يدور حول ما اذا كان ارتفاع مستوى النشاط الابداعى عند الشخص يصحبه بالضرورة بروز خصال معينة فى شخصيته لا تبرز على هذا النحو عند غيره من ضعاف الابداع .

ثالثا : البحث فى خصائص النتيجة أو الأثر العلمى او الفنى ... الخ الذى ينتجه العالم او الفنان المبدع . ما الذى يميز هذا الأثر عن غيره من الآثار العلمية والفنية التى لا نصفها بالأصالة ؟

رابعا : البحث فى العناصر الأساسية (العقلية والوجدانية) التى تسهم فى النشاط الابداعى . بعبارة أخرى تشريح التفكير الابداعى وتحليله الى عوامله الأولية .

خامسا : دراسة الابداع من حيث هو عملية ذات اتجاه معين ، وتمر بمراحل معينة الى أن تصل الى هدفها السيكولوجى المقدر لها .

سادسا : دراسة التفكير الابتكارى من زاوية النمو والارتقاء فى الفرد منذ طفولته المبكرة حتى الرشد .

وهذه هى الزوايا الست الكبرى التى تتدرج تحتها معظم الدراسات التجريبية الحديثة للفكر الابتكارى. ويلاحظ أنها تتناول الابتكار فى ميادينه المختلفة كالفن والعلم والرياضة والتكنولوجيا ، سعيا وراء الكشف عن القوانين الأساسية التى تنتظم التفكير الابداعى عموما بغض النظر عن مواطن تخصصه .

وبرغم أن هذا الهدف يبدو واضحا فيما ينشره الكثيرون من علماء الميدان فلا تزال نسبة البحوث التى تعتمد فى مادتها على الابداع العلمى والتكنولوجى أكثر من تلك التى تتقصى الابداع فى الفنون والرياضة والسياسة وما اليها .

وجدير بالذكر أن هذه الدراسات تسهم فيها جهود العلماء من مختلف القوميات الآخذة بنصيب فى تقدم الحضارة الحديثة ، ولكن حظ الأمريكيين فيها أكبر من حظ غيرهم من أبناء القوميات الأخرى مجتمعين .

ومع ذلك فينبغى لنا الا نتعجل الامور فنحمل هذه الحقيقة من المعانى أكثر مما تحتمل . وأكبر الظن أن التيار كله لايزال فى مراحله الأولى ، وانه آخذ فى الانتشار الى عواصم التقدم العلمى فى العالم كله ، شرقه وغربه ، وقد بدأت البوادر الأولى لهذا الانتشار تظهر فعلا ، فدخل الميدان حديثا علماء من فرنسا ومن الاتحاد السوفييتى ومن اليابان ومن هولنده وبلغاريا ورومانيا والسويد .

وجدير بالذكر ايضا أننا نحن فى مصر بدأنا نشارك فى هذه الحركة ، وأن الخطوة الأولى فى هذه المشاركة جاءت فى أواخر الأربعينات أى مع بدء اتساع مجرى الاهتمام بموضوع الابداع فى الخارج ، وتتزايد الآن جهود الباحثين الزملاء يحوطها كثير من الرجاء فى ان اسهامنا سوف يكون له وزنه فى هذا الميدان فى المستقبل القريب .

برامج تنمية الابداع :

هذه الدراسات جميعا تقوم اليوم كدعامة هامة تستند اليها كثير من البرامج التى توضع ، والتى يمكن أن توضع ، لتنمية النشاط الابداعى على مستوى الأفراد والجماعات . وربما كان من أشهر العلماء المهتمين الآن بوضع هذه البرامج ودراسة كفاءتها لادخال التحسينات المناسبة عليها ايرفنج مالتزمان، وأوزبورن*، وكالفن تايلور. وقد نشر الأول سلسلة من الدراسات كان آخرها - فيما نعلم - فى عام ١٩٦٤ وهى تدور حول ما يسميه التدريب على الأصالة ، ونشر الثانى كتابا فى عام ١٩٥٧ بعنوان «الخيال التطبيقى» ضمنه برنامجا للتنشيط الجماعى للتفكير الابتكارى ، ونشر الثالث مجموعة من المقالات فى الفترة من سبتمبر سنة ١٩٦٣ الى يونية سنة ١٩٦٤ وقد وجهها الى المدرسين والمشتغلين بالتربية عامة وجعل عنوانها « مؤشرات نحو التعليم الابداعى » .

الا أن هؤلاء الباحثين الثلاثة ليسوا أول من اتجه هذه الوجهة التطبيقية فى الميدان . فقد سبقت جهودهم محاولات أخرى لا سبيل الى اغفالها أو الغض من قيمتها . بل لقد

* إن نتكلم في هذا المقال عن محاولات أوزبورن A.F. Osborn

ظهر عدد من هذه المحاولات العملية قبل أن تظهر الغالبية العظمى من الدراسات العلمية الأساسية ، وقبل أن تجيب هذه الدراسات على كثير من الأسئلة التى تدور حول قوانين الابداع وأبعاده وأشكاله الرئيسية . وهنا يحسن أن تتضح فى ذهن القارىء نقطة هامة تتعلق بحقيقة الصلة بين الدراسات العلمية الاساسية وبين الدراسات التطبيقية . ففى أى ميدان من ميادين المعرفة أو العوامل الرئيسية للظواهر التى يدرسها الباحث ، بغض النظر عن نوع الفائدة العملية التى يمكن أن يحصل عليها الانسان أو الكيفية التى يتم بها هذا الحصول . وبحوث تطبيقية أو عملية الغرض منها تحقيق هذه الفائدة بتطويع الظواهر لخدمة الانسان .

وقد جرت عادة البعض بأن يتصوروا أن البحوث الأساسية لابد وأن تسبق البحوث التطبيقية فى أى ميدان ، لأن البحث الأساسى يكشف عن القوانين التى تنتظم الظاهرة من خلالها ، ثم يأتى البحث التطبيقى فيبين لنا كيف نستغل هذا القانون لصالحنا . وهذا التصورصحيح الى حد ما ولكنه ليس صحيحا على اطلاقه . وواقع الأمر أن الصلة بين البحوث الأساسية والبحوث التطبيقية صلة تفاعل لا ينقطع ، فالدراسة الاساسية قد تسبق الدراسة التطبيقية فى ميدان ما ثم تأتى هذه الأخيرة فتجد العلامات على الطريق واضحة نحو حسن استغلال هذا الوجه من أوجه الطاقة ، أو تلك الخاصة من خواص الكائنات الحية ، أو ذلك البعد من أبعاد السلوك البشرى . ولكن قد يحدث العكس أيضا ، فنبدأ بعدد من الدراسات العملية التى يكون الهدف منها هو تطويع هذا أو ذاك من جوانب البيئة الطبيعية أو الاجتماعية المحيطة بنا ، وفى خلال ذلك نكتشف على غير قصد منا علاقة معينة لم نكن نعرف عنها شيئا ولم نكن نسعى الى الكشف عنها ، عندئذ يتقدم بعض الدارسين ليلتقطوا هذه العلاقة ويجعلوا همهم أن ينظروا نظرا مفصلا فى حقيقتها وفى الشروط المختلفة التى تحيط بظهورها على هذا النحو أو ذاك .

ومن الجدير بالذكر أن هذه العلاقةالتفاعلية التى يتبادل فيها البحث الأساسى والبحث التطبيقى دور الريادة توجد فى كل ميدان من ميادين المعرفة العلمية . وليس ثمة ميدان تحتم طبيعته ان تكون الأسبقية لهذا الطراز أو ذاك من البحوث .

من خلال هذا الاطار الخاص بمنطق الفكر والعمل نفهم كيف أن عددا من المحاولات العملية قامت تتلمس طريقها الى تطويع ظاهرة الابداع واخضاعها لارادة الانسان وتدبيره قبل ان تظهر كثير من الدراسات العلمية الأساسية وقبل أن تظهر الاجابة على كثير من الأسئلة التى تتناول قوانين الابداع وأبعاده وأشكاله الرئيسية . ومن أقدم المحاولات فى هذا الصدد محاولة رويس * التى نشرها سنة ١٨٩٨ بعنوان «سيكولوجية الابتكار» ، وفيها يستخدم طريقتين لتنشيط « الأصالة » ، أى لزيادة قدرة الشخص على انتاج أفكار جديدة لم يستمدها من الغير . وتتلخص الطريقة الأولى فى أنه كان يطلب الى الأفراد (المتطوعين فى التجربة) ان يرسموا أشكالا يشترط فيها الا تشبه شيئا مما رأوه من قبل . وتتلخص الطريقة الثانية فى أنه كان يعرض على هؤلاء الأفراد شكلا مرسوما على الورق ثم يطلب اليهم ان يرسموا اكبر عدد من الأشكال التى تختلف عنه تماما . وقد تبين لرويس أن الطريقتين ينجحان فعلا فى زيادة انتاجية الفرد من الأفكار الأصيلة .

وفى تعليقه على ذلك أوصى باستخدامها على سبيل المران الذاتى وتمرين النشء ، وقال انهما يناظران ما يمكن اعتباره انموذجين رئيسيين لمواقف الحياة الاجتماعية الداعية الى الحل المبتكر . هذه هى خلاصة المحاولة التى قام بها رويس . وقد أوضحت الدراسات الحديثة أنه كان باحثا مجتهدا ذا بصيرة نفاذة ، كما أوضحت ان الطريقة الثانية أجدى من الأولى فى تنشيط الأصالة .

ومن المحاولات القديمة نسبيا كذلك محاولة سلوسون * وجين داونى * التى نشرت فى سنة ١٩٢٢ بعنوان « موضوعات وشخصيات » ، وهى قريبة فى منطقها من الطريقة الثانية التى أوصى بها رويس . أما كيف يطبق سلوسون وداونى طريقتهما فعلى النحو الآتى : تقدم

J. Downey
E.E. Slosson
J. Royce

للأشخاص المتعاونين فى التجربة نماذج من الرسائل الغريبة التى ترد فى أعمدة الاجتماعيات فى الجرائد . ويطلب المجرب اليهم ان يقترحوا موضوعا ، او يكتبوا قصة كاملة ، أو يصفوا شخصيات تناسب هذه الرسائل الغريبة . ويستطيع المجرب أن يشترط شروطا مختلفة بالنسبة للموضوع او القصة أو الشخصيات . ومن أهم هذه الشروط شرطان : أولهما أن يكتب الشخص أكبر عدد من الموضوعات المختلفة من وحى رسالة واحدة غريبة ، وأن يكتب الشخص أكبر عدد من الموضوعات (أو القصص او يصف اكبر عدد من الشخصيات) من وحى أكبر عدد ممكن من الرسائل الغريبة فى أقصر وقت ممكن . وقد اوصت داونى وزميلها باستخدام هذا الأسلوب لتنمية الأصالة عند كتاب الرواية الناشئين .

هذه عينة من المحاولات العملية القديمة ، اى التى ظهرت قبل أن تنشط دراسة الابداع وتظهر بوجهها الحديث . أما أحدث الجهود التى بذلت فى هذا السبيل فهى جهود مالتزمان* الذى ابتكر طريقة جديدة تجمع فى اسسها المنهجية بين المبادىء التى تقوم عليها اساليب داونى ورويس والتى تتلخص فى توجيه الذهن الى عنصر التنويع والتجديد فى الاستجابة ردا على مثير واحد محدد ، وبين المبادىء التى تقوم عليها كثير من الدراسات الحديثةالتى تناولت موضوع التعلم واكتساب العادات او المهارات الجديدة . وهكذا نرى كيف أن مالتزمان يرى ضرورة أن يتدخل المدرب على فترات محددة (كل خمس استجابات طريفة) بتشجيع الشخص الذى يتلقى التدريب. كما أن هذا الباحث يستخدم لاثارة الذهن قوائم تحتوى على الفاظ اعتاد الناس الا يجدوها مثيرة لعقولهم ، فالكلمة الواحدة منها لا تثير لدى الشخص العادى اكثر من معنين أو ثلاثة معان على سبيل التداعى . نقول أن مالتزمان ينتقى مادته المثيرة من هذا النوع من الألفاظ ليشعر الشخص بصعوبة تحقيق الهدف المطلوب ، ولكنها صعوبة لا تصل الى درجة التثبيط بل تقف عند حدود الحفز وتعبئة الطاقة . وبين قوة الحفز على السير نحو هدف معين ،

وأثر التشجيع الناتج عن تحقيق بعض هذا الهدف يرسخ فى نفس الشخص ذلك الميل الى السير فى طريق الاستجابات الطريفة ، ولا يلبث هذا الميل أن يعمم على المواقف والمثيرات الاجتماعية المشابهة . وقد اورد مالتزمان عددا من التجارب بسيطة وشيقة اوضح فيها كيف أن هذه التمرينات التى كان يجريها فى ظروف معملية محدودة كانت تترك أثرا يظل باقيا فى الفرد لمدة ٤٨ ساعة ، بحيث اذا تعرض فى هذه المدة لاختبار بغرض تقويم عنصر الجدة فى أفكاره تبين انه لا يزال يقدم قدرا من الجده يفوق المتوسط الذى أعتاد أن يقدمه فى المواقف المماثلة قبل التجربة .

والآن ، لنبتعد قليلا ، حتى تتيسر لنا المسافة الصالحة لجودة الرؤية . ماذا فى هذه المحاولات جميعا من عناصر مشتركة ؟ الجواب انها جميعا محورها الفرد ، فهى لا تزيد على أن تكون مجموعة من التمرينات العقلية يستطيع الفرد أن يقوم بها ولا يهم فى ذلك أن يكون منفردا او مجتمعا بغيره (سوى المدرب) . وثمة جواب آخر يجب أن يضاف الى الجواب الأول ، هو أننا هنا بصدد تطويع لعنصر واحد من عناصر الفكر الخلاق ، هو عنصر الأصالة او طرافة الاستجابة .

هنا لابد من رجعة الى الدراسات الأساسية التى سبق أن تحدثنا عنها . ان قائمة الدراسات الأساسية التى أوردناها تمثل جدول أعمال بالنسبةللمهتمين بالتطبيق ،ومن الممكن الافادة من بنود هذا الجدول جميعا على أساس ان نتائج كل بند يمكن النظر اليها من زاوية قيمتها الاستعمالية . خذ مثلا الدراسات التى تناولت التفكير الابداعى من حيث علاقته بعدد من سمات الشخصية . من النتائج التى توصل اليها الباحث ريموند كاتل * (هو انجليزى الاصل أمريكى الجلسية) ان المبدعين فى الفنون التشكيلية والآداب يتميزون عن غير المبدعين بارتفاع مستواهم على عدد من سمات الشخصية ، من أهمها الحساسية الوجدانية ، والتلقائية ، والاكتفاء الذاتى ، والميل الى المغامرة الفكرية . فاذا نحن توقفنا عند هذه السمات وتساءلنا :

I. Mal'tzmian
C.W. Taylor

لنفرض اننا مجتمع مثالى (نسبة الى المثل الأعلى) ، ولنفرض اننا حريصون بالفعل لا بالقول فحسب على تنمية ذوى الامكانيات الخلاقة من ابنائنا، فماذا عسانا نفعل بالنسبة لهؤلاء من هذه الزاوية وعلى ضوء هذه النتائج؟ الاجابة على ذلك بأن نعرف أولا طبيعة هذه السمات . ما هى ؟ هى عادات وجدانية ، يسرى عليها ما يسرى على عادات الحركة والعقل من قوانين أساسية من حيث انها جميعا عادات . ومادام الأمر كذلك وما دامت هذه السمات الوجدانية مرتبطة على هذا النحو بالابداع الفنى والأدبى فان برامج تربوية معينة يجب أن تعد للامكانيات الخلاقة تدخل فى حسابها تدعيم هذه السمات مستغلة فى ذلك ما نعرفه فى الدراسات النفسية من طرق لتدعيم العادات أيا كانت ، على أساس أن هذه البرامج سوف تؤدى فى نهاية الامر الى تيسير الابداع على أصحاب تلك الامكانيات فتزداد انتاجيتهم وتقل المضاعفات السيئة الناجمة عن ممارستهم للخلق فى ظروف غير مواتية .

ولنأخذ مثلا ثانيا مجموعة البحوث التى تناولت العناصر او العوامل الأساسية للعملية الابداعية . فقد انتهت هذه البحوث الى الكشف عن عدد كبير من العوامل ، كل عامل يقوم بوظيفة قائمة بذاتها ، على درجة لا بأس بها من الاستقلال عن غيرها من وظائف الابداع أو جوانبه . من هذه الوظائف ما يسمى « بالحساسية للمشكلات » أو القدرة على ادراك أكبر قدر من المشكلات التى تنطوى عليها مواقف الحياة التى تواجهنا ، ومنها ما يسمى « بالطلاقة الفكرية » أى القدرة على انتاج عدد كبير من الافكار المختلفة فى فترة زمنية محدودة ، ومنها ما يسمى « بالمرونة » وتظهر فى قدرة الشخص على احداث تغييرات جزئية فى اتجاه سيره العقلى دون أن يخرج عن الخط العام الذى تتحدد وجهته تبعا لطبيعة المشكلة وطبيعة الهدف ، ومنها عامل « الأصالة » وقد رأينا كيف اتجه الاهتمام اليه فى محاولات مالتزمان وداونى ورويس . ثم هناك عامل « التقويم » ويتمثل فى قدرة الشخص على اعادة النظر من حين لآخر فى منجزاته مقارنا بينها وبين معايير مختلفة يستمدها من التفكير المنطقى أحيانا ، ومن خبراته السابقة أحيانا ، ومن بعض المبادىء العامة أحيانا أخرى ثالثة . وهناك عوامل أخرى غير ماذكرنا ، وتتضافر جهود الباحثين فى كثير من أرجاء العالم المختلفة على تعميق البحث فى هذه العوامل ، ونحن هنا فى مصر نكرس بعض جهودنا فى هذا الاتجاه ، الا اننا لم نصل بعد الى ما يمكن الحديث عنه ، ورحم الله امرءا عرف قدر نفسه .

المهم أن نقف الآن عند العوامل التى امكن تحديدها . كيف نفيد من هذا البند من الدراسات ؟ أولا يحسن بنا أن نعود الى ذكر جهود مالتزمان ومن سبقوه . من الجلى بادىء ذى بدء أن هذه الجهود قامت على أساس افتراض أن قدرة الاصالة ليست قدرة فطرية ثابتة المقدار لا تأتيها الزيادة من بين يديها ولا من خلفها ، بل هى ضرب من المهارة القابلة للنمو من خلال المران . ومن الجلى ايضا أن مالتزمان أوضح بالبرهان المعملى أن فاعليتها تزداد اذا تيسر لها التمرين الملائم . ومن الجلى كذلك أن أثر التمرين فى نشاطها يبقى لمدة معقولة اذا توفرت شروط معينة فاذا حاولنا بعد ذلك أن نتمثل الأمر فى اطاره الحقيقى بدت الصورة أمام عقولنا على النحو الآتى : ان محاولات مالتزمان واسلافه ليست سوى قليل امكن عمله من كثير يمكن انجازه . انها لا تزال تخطو خطاها الاولى ، وقد أوضحت حقيقة هامة من حيث المبدأ ، هى أن الأصالة قابلة للتنمية عن طريق بعض برامج للتدريب . يبقى أن نبتكر مزيدا من طرق التدريب ثم نقارن بينها لننتخب أكثرها كفاءة ، ويبقى كذلك أن ننظر الى الأصالة على أنها جانب واحد فقط من جوانب النشاط الابداعى ، وان الجوانب أوالعوامل الأخرى كالحساسية للمشكلات والطلاقة والمرونة والتقويم وغيرها تستحق كذلك أن يتناولها من يعنيهم البحث التطبيقى بعناية لا تقل عما نالته الأصالة . وجدير بالذكر فى هذا الموضع أن بعض الباحثين وفى مقدمتهم كالفن تايلور (الذى ذكرنا برنامجه فى التعليم الابداعى) بداوا يتلمسون طريقهم فى هذا الاتجاه . فاذا كللت جهوده وجهودهم بالنجاح فسوف نجد تحت أيدينا ذخيرة بالغة الأهمية من طرق تنمية طاقة الابداع البشرى .

ولنأخذ مثلا ثالثا : ما يمكن أن نرتبه على دراسات التفكير الابتكارى من زاوية النمو والارتقاء فى الفرد منذ طفولته المبكرة حتى الرشد ، أو مثلا رابعا : ما يمكن أن نفعله بنتائج الدراسات التى تناولت التفكير الابتكارى من حيث علاقته بظروف البيئة الاجتماعية ممثلة فى جبهاتها المختلفة التى يواجهها الفرد فى حياته اليومية ، أو مثلا خامسا ما يمكن ان نفيده من دراسة النشاط الابداعى من حيث هو عملية ذات اتجاه معين وتمر بمراحل معينة الى أن تصل الى هدفها السيكولوجى المقدر لها ، ... الى آخر هذه الأمثلة التى امكن لنا حصر ميادينها . هذه الامثلة فى مجموعها توضح لنا حقيقة هامة يمكن تلخيصها فى نقاط محددة : أولاها ، أننا نعرف الآن قدرا لا بأس به من المعلومات العلمية المحققة عن التفكير الخلاق تبدو اذا قارنا بينها وبين ماكنا نعرفه الى عشرين سنة مضت . وثانيتها ، أننا لم نستفد بعد من القدر الأكبر من هذه الثروة العلمية فى حين أننا فى أشد الحاجة الى أن نفيد منها وخاصة هنا فى مصر حيث نواجه مشكلات لا أول لها ولا آخر ناجمة عن عملية التغيير الاجتماعى الشامل التى نعيشها ونواجهها . وثالثة النقاط ، أن الترجمة العملية للمعلومات الأكاديمية التى بين أيدينا الآن ممكنة فعلا لكنها تحتاج الى تضافر الجهود بين قوى اجتماعية متعددة بعضها يعى دوره ومسئوليته والبعض لا يعى من ذلك اى قدر يغنى . ورابعة النقاط ، هى أن نواجه أنفسنا بهذا السؤال هل نحن مستعدون أن نفعل الآن شيئا فى السبيل الى هذه الترجمة ؟

صحيح أن ما أوضحناه حتى الآن ظل محصورا فى دائرة الفرد ، الفكر الخلاق كما يحدث وكما يمكن أن ننشط لديه . وصحيح أن النغمة الغالبة اليوم هى نغمة الاعلاء من شأن ما هو جماعى على حساب ما هو فردى ، وهى نغمة لا غبار عليها مادمنا نضعها فى اطارها التاريخى المناسب ، مادمنا ننظر اليها كرد فعل من شأنه أن يحقق للحياة الاجتماعية اتزانا طال العهد على اختلاله . ولكن يجب الا ننسى انفسنا فى غمرة هذه النغمة فنندفع من النقيض الى النقيض ، يجب ألا ندع النغمة الجديدة تحجب عنا صوت الحقيقة الموضوعية التى تتلخص فى أن الحياة الاجتماعية تفاعل مستمر لاينقطع بين الفرد والمجتمع .

وفى موضوع تنمية النشاط الابداعى لا نستطيع ان نغفل زاوية الفرد لأسباب متعددة ، الصقها بحديثنا فى هذا الموضع أن كثيرا من مواقف الحياة يواجهها الشخص كفرد مهما بدا فى ظاهر الأمر أنه يواجهها كعضو فى جماعة . خذ مثلا واحدا لذلك موقف التلميذ فى فرقته المدرسية ، أنه يتلقى الدرس مع اخوانه فى حجرة واحدة ، ولكنه فى واقع الأمر يستقبله منفردا عندما يفكر فيه ليفهمه وليستنتج منه أو يرتب عليه نتائج معينة . ونحن لا نستطيع أن ندير جميع مواقف التعليم فى مستوياتها المختلفة بطريقة المناقشة حيث يتضاءل العنصر الفردى ويتضخم العنصر الجماعى . ربما استطعنا أن نفعل ذلك فى المستقبل عندما يزداد عدد المدرسين عندنا وتصبح النسبة بينهم وبين التلاميذ كنسبة ١ الى ٥ أو الى ٧ فى أى مستوى من مستويات الدراسة . والى أن يتحقق ذلك لن نستطيع أن نغفل اهمية التفكير فى برامج منسقة لتنمية الفكر الخلاق على مستوى الفرد .

ومع ذلك فلتنمية الفكر الخلاق على مستوى الجماعات أهمية بالغة ، لا تغنى عنها التنمية على مستوى الفرد . وأمامنا فى هذا الصدد دراسات وبرامج مثيرة حقا . لكن الحديث عنها يحتاج الى مقال آخر مستقل عن هذا المقال حتى تلقى من العناية ما هى جديرة به .

أما المقال الراهن فحسبنا أن يكون قد أثار فى نفس القارىء شعورا بامكان تنمية القدرة على التفكير الخالق ، وبالتالى بامكان الاجابة اجابة مقنعة على السؤال الذى اعتبرناه منذ البداية مشكلة المشاكل ، وهو : هل تستطيع قدرات الابتكار عند الانسان أن تعينه على مواجهة الصعوبات الحديثة وقد بلغت مستوى من التعقد والثقل لم تبلغه من قبل ؟

ابتكار طرق جديدة للابتكار ، هذا هو الطريق الى الجواب المقنع . وبذلك يظل الفكر الخلاق هو الدعامة التى يقف عليها الانسان ليواجه الطبيعة والكون كله مواجهة تقترب شيئا فشيئا من وقفة الذات الفاعلة أمام الموضوع القابل المنفعل .



للشاعر المجرى
ميلكوش رادنوتي

ترجمة : فوزى العنتيل

مجنون من ينهض ...
ويعود فيمشى ثانية من بعد سقوطه
لكن مثل الألم التائه
تتحرك ساقاه ..
ويتابع سيره ،
وكأن هنالك أجنحة .. حملته
دعاه .. مصرف المياه
لكنه لم يجد الجرأة للقبول (١)
لم يرض هذى الميتة الذليلة
وربما يقول ان سألته :
زوجته هناك فى انتظاره
أو أن موتا رائعا .. أفضل فى انتظاره
لكنما هذا الغبى .. لا يعى
فها هنا ، منذ سنين غبرت
ريح الحريق دومت فوق البيوت
واضطجع الجدار للوراء
واقتلعت من جذرها شجيرة الخوخ .
وامتلأت بالخوف ليلات الوطن
« فآه ، لو انى أقدر أن أتيقن
بأن الذى قد حملت بقلبى ـ ماكان وهما
كل الذى مايزال جديرا بأنى أعيش له
وأن هنالك مازال بيتى ، وأنى أعود اليه
لو أن هنالك بعض الأشياء من الماضى

---

* اعتقل النازى الكاتب خلال الحرب الثانية ، واطلق عليه الرصاص أثناء نقله الى أحد المعسكرات ووجدت هذه القصيدة في جيبه .

(١) كانت العادة القاء القتلى في مصارف المياه .



مازالت باقية حية ٠

الظل الوارف فى الشرفة

وطنين النحلة فى السلم

وأنا أتنسم ريح مربى الخوخ

والصمت الغارق ٠٠ صمت نهايات الصيف

اذ يسبح فى البستان النعسان

وثمارا عارية تتأرجح

بين الأوراق الخضراء

وهناك « فنى » (٢) ، وهى ترقب عودتى

شقراء ٠٠ قدام السياج الأحمر

وخطى الصباح .. وهو يرسم ظله

متباطئا ٠٠!

كل هذا ٠٠ ربما كان حقيقة

لم تزل ٠

والقمر :

هذه الليلة ٠٠ بدر مكتمل

ياصديقى : لا تدعنى

نادنى ، حتى ترانى ٠٠ قد نهضت ٠٠ !

---

(٢) زوجة الشاعر





مفاهيم مسرحية للمناقشة

هل تبدأ المسرح العربي بداية خاطئة ؟

المتقصى مدارج المسرح باللسان العربي وباللهجات الاقليمية منذ قيامه على أيدي الرواد الأول (١) ـ يقف ولا شك أمام ظاهرة قلقة كابية اللون ، تغرى بأن نسلط عليها من جديد أضواء شديدة ، ابتغاء معاودة النظر فى استبطان دخائلها .

ان هذا المسرح العربى ، على الرغم من قيامه منذ ما يقرب من قرن وربع قرن ، وامتداد جذور له فى التربة العربية ، ما برح يبدو لرجل الشارع وكأنه بضاعة مستوردة من الخارج ، أو هو زى من أزياء التعبير لا عهد له به ، ولكنه يتعاطاه من باب التظاهر بالاقبال على كل جديد وافد من أوربا ، ورجل الشارع يؤلف مستويات مختلفة من الجمهور العربى ترتاد المسرح تحت تأثير من دوافع مختلفة ، لعل أبرزها الاستجابة الى عامل التسلية وفضول المعرفة والتجربة ، الا أنها دوافع يجمع بينها مظهر واحد تلحظه العين ، وهو (قزقزة) ثمار الفول السودانى واللب وتذوقها أثناء التمثيل فوق المسرح .

ومن ناحية أخرى ... فان المتتبع نشاط حركتنا المسرحية ، منذ البداية ، يلفت نظره أنها حركة ليست مطردة فى تقدمها ، ولا تسير على خط تصاعدى مستمر ، اذ ما أكثر ما تتعثر هذه الحركة بعد انطلاق ، من غير سبب ظاهر ، وما أكثر ماتنكمش بعد انتشار ، فاذا الجمهور ينصرف عن ارتياد المسارح لغير علة واضحة المعالم ، على الرغم من الجهود التى تبذل لتدعيم أسس لهذا الفن فى الوعى العربى ، وجعله مستأنسا لدى الجمهور .

حقا ان المسرح العربى ـ وبمصر خاصة خلال الربع القرن الأخير ـ أصبح يؤلف قطاعا من الحياة الأدبية والفنية بعد أن تدخلت

---

(١) وهم مارون النقاش (اللبنانى) ، وأبو خليل القبانى (السورى) ، ويعقوب صنوع (المصرى) ، وهؤلاء يعتبرون أوائل من صاغوا المسرحية باللسان العربى وباللهجات الاقليمية واليهم يعزى تشكيل أول فرق تمثيلية تعمل فى المسرح .

بقلم
زكي طليمات

الدولة فى شئونه ، وخططت لتأصيله ، الا أن ما بذل فى هذا السبيل لم يف بالنتاج المرجو كل الوفاء .

واعتقد ان تفسير هذه الظاهرة يدعونا الى ان نعاود النظر فى المرحلة الاولى من قيام هذا المسرح العربى ، من ناحيتين :

الأولى : تناول الرواد الأول لهذا الفن الوافد وكيفية صياغتهم لقوالبه العربية .

والثانية : مبلغ ارتباط، بما كان قائما فى الشرق العربى من مظاهر العرض الجماهيرى، ووسائل الترفيه وازجاء الوقت .

المسرح فن مستورد :

ومن الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربى ليس فنا أصيلا فى الأدب العربى وفى المجتمع العربى (٢) . فالمسرح لم يكن يوما من الفنون التى عملت فيها الأقلام والقرائح العربية ، كما أنه لم يؤلف شعبة من العرض الجماهيرى ، أو لونا من ألوان التسلية العامة التى يؤمها الجمهور .

ومعلوم ايضا أن الشرق العربى لم يمارس هذا الفن الا فى أواسط القرن الماضى ، مارسه ضمن ما مارس من الوافدات والنحل الأوربية، التى أفسحنا لها المجال فى مجتمعنا ، بعد أن تهيأت واعيتنا الى اعتناق مظاهر الحضارة الأوربية ، وذلك بتأثير التطور العام والتبادل الاقتصادى، ثم بدافع من الأحداث السياسية الكبرى .

قالب المسرحية :

وباجراء مقارنة بين القالب الذى جاءت عليه المسرحية مكتوبة بالفصحى او باللهجات الاقليمية وقد جرت بها أقلام الرواد الاول من العرب (٣) ، وبين القالب الأصيل الذى درجت عليه المسرحية فى الأدب الاوربى منذ قديم الزمن ، يتضح لنا من غير عناء ، أن هؤلاء الرواد نقلوا عن المسرح الأوروبى فيما كتبوا نقلا فوتغرافيا ، ولم يبذلوا مجهودات لتقريب ما نقلوه الى مستوى وعى الجمهور وقتذاك ، وتيسير استساغته على ذوق يفاجىء بهذا الجديد الوافد لأول مرة ، هذا اذا استثنينا عملية التعريب والاقتباس التى أخذ بها هؤلاء الرواد، اذ اضفوا على المسرحية المنقولة مسحة عربية او محلية فى حوادثها وفى أسماء شخوصها .

وقد أصاب هؤلاء الرواد فى ذلك ، اذ لو ترجموا المسرحيات الأوروبية ترجمة مباشرة، لبعدت الشقة بين هذا الفن الوافد المستحدث، وبين ما هو قائم من مظاهر التعبير الادبى والفنى العريقة فى الأدب العربى وفنونه (٤) .

وان مقارنة أخرى تعقد بين هذه المسرحية المستوردة ، وبين (المقامة) مثلا أو (القصيدة) من الشعر أو اى لون آخر من الوان الأدب العربى من ناحية القالب ، ثم من ناحية تناول ما وراء القالب ، وهو المضمون ، مقارنة كهذه سرعان ما تكشف عن أن بين الجانبين فوارق لا تأتلف ، وفجوات لا يمكن أن تقام عليها جسور .

فالقالب الذى عليه المسرحية ، لم يعرفه

---

(٢) سبق أن نشرت «المجلة» (فى العدد رقم ١١١ الصادر مارس ١٩٦٦) آراء عدة فى هذا الموضوع عن طريق استفتاء أجرته بين المعنيين بالمسرح العربى من فنانين وأدباء .

(٣) المسرحيات التى جرت بها أقلامهم لاكثرها أصول معروفة فى الادب الاوروبى .

(٤) لاتوجد غير صلة واحدة ، وهى أن الباعث على هذه الظاهرة انما هى غريزة التعبير ، وهى غريزة انسانية تقف خلف كل ابداع أدبى وفنى فى مختلف الاقطار وعلى اختلاف العصور .

الادب العربى ، اذ ان المسرحية ترد من فصول عدة ، بين كل منها فترة فيها جريان الحوادث ، ويؤذن بانتهاء قسم من كيان عام ، هو المسرحية ، وقيام قسم آخر فيها.

وكل فصل يتألف من مشاهد كثيرة يربط بينها جميعا (وحدة الموضوع) ، وقد جرى فى سياقة مطردة محكمة الحلقات ، بحيث لا يقتحمها عنصر دخيل على جوهر الموضوع.

والمسرحية — فى تناول الموضوع الذى تعالجه — تقوم بتجميع نقاط الموضوع فى جزئياته تجميعا تصاعديا على عدة مراحل ، بعد ان ينمو كل جزء بذاته ويكبر ، ويطرد فى نموه ، وفى كل مرحلة يقدم جديدا من المعانى التى ينهض عليها الموضوع .

فالمشهد الصغير الذى يرد فى أول فصل من فصول المسرحية لا يعنى شيئا مهما بذاته ، ويجىء عادة ضحلا فيما يحمل ، باعتبار انه اول القول .. ولكنه اذ يسير الى مشهد ثان ، فانه يكتسب نموا جديدا فى المعنى وفى رسم الحادث ، وهذا المشهد الثانى يفضى الى مشهد ثالث يحمل شحنات جديدة .. وهكذا دواليك حتى يكتمل تناول الموضوع فى وحدة منفردة .

التركيب غير التخليل :

هذه العملية ، فى بناء الموضوع الذى تسوده وحدة منفردة والتى تبدأ بقيام جزء صغير منه ، يكبر تدريجيا فى ظل المعنى ، ويشكل بمراحل نموه الطبيعى الاطار العام الذى يقدم الموضوع وقد استكمل مقومات كيانه ، هذه العملية تعرف باسم «التركيب» Synthèse(٥) ، وهى نقيض عملية التحليل.

معنى هذا ان المسرحية فى بنائها وفى منوالها وهى تعالج الموضوع الذى تدور فى محوره ، عمل (تركيبى) صريح . ومن طبيعة الأدب (التركيبى) ، ان الصورة التى يقدمها لا تكون قابلة للتجزئة ، فاذا اخذنا بالتجزئة ، فقدت الصورة معناها ، وتعذر على من يطالعها ان يحسن فهمها ، باعتبار ان هذه الصورة تجمع بين أجزائها وحدة متماسكة ، وليست جملة وحدات .

والأمر يجىء على عكس هذا كثيرا ، حينما تقف أمام قصيدة من الشعر العربى مثلا .. وخصوصا الشعر القديم .

ان الشاعر يبدأ بالغزل ، ويتبعه بمناجاة الأطلال ، ثم بالفخر بقومه ، ثم نراه فجأة يطرى صفات كبير من كبراء قومه ويمدح فعاله ، ابتغاء الكسب المادى ، وهو الهدف الأول الذى صاغ الشاعر القصيدة من أجله .. وهكذا لا نجد « وحدة فى الموضوع » تسود أجزاء القصيدة ، اذ هى جماع عناصر مختلفة بتكوينها .

هذا اللون من الادب العربى لمن يطالعه أو يستمع اليه ، أن يتذوقه (بالقطاعى) ، وأن يقطع انتباهه عنه برهة من الوقت ، ثم يربطه به مرة أخرى ، ومرجع هذا أنه خال من (وحدة الموضوع) ويتألف من عناصر عدة لكل منها طعم ومذاق .

وشأننا مع هذا اللون من الأدب شأننا مع

---

(٥) لهذه الكلمة معان كثيرة فى مجالات العلم والفكر ، ولعل اقربها الى مانحن بصدده ، هو مايتصل بعلم الكيمياء فهى فيه عملية تجميع أجسام صغيرة وبسيطة ، لتتحول الى أجسام مركبة ، وهذه بدورها تنمو لتشكل اجساما أكثر تركيبا وتعقيدا .



برنامج من (المتنوعات) فى حفلة سمر ، او برنامج يجمع بين الرقص والغناء ، والألعاب البهلوانية .. الخ ، وهذا الشأن يختلف كل الاختلاف عن حالنا اذ نطالع المسرحية ، حيث كل جزء فيها ليس قائما بذاته، ولذاته، ولكنه جاء ليكمل غيره ومستهدفا احياء موضوع واحد .

الحوار نضال :

وثمت فارق آخر له أهميته ..

ان المسرحية ترد كلها فى حوار ، اى فى أخذ ورد متصل بين اشخاصها . ومن خلال هذا الحوار الذى لا يشوبه أسلوب السرد والحكى ، ينمو الموضوع ، ويرسم صوره ، ويحقق غرضه .

وأسلوب الحوار ، ليس عماد التعبير فى الأدب العربى ، اذ السائد والغالب فيه هو ذلك الأسلوب التقريرى ، أسلوب السرد والحكى ، وهو أسلوب مسطح نسير فيه من

نفوسنا ، تسلك طريقا يخالف الطريق الذى تنتهجه وسائل التوجيه الخلقى فى اثارة مشاعرنا .

ان تطهير النفس ، وتوجيهها نحو الخير يجرى على المسرح بطريق غير مباشر ، انه يجرى ايماء وبثا ، وبتقدم الصورة ، وباحياء التجربة التى يعيشها المتفرج وقد اندمج بذاتيته فى أشخاص المسرحية ، فاذا ضحك فانما هو فى الواقع ومن غير ان يشعر، يضحك مما عسى آن يكون بنفسه منها ويسخر .

ليس فى المسرحية وعد ووعيد ، أو ترغيب وترهيب ، كما هى الحال فى كتب الأخلاق والمواعظ وكما تجرى به القصة العربية القديمة ، سواء أكانت من المرويات المداولة، أو من القصص المكتوب .

مسحة سطحية ...

وليس مزجا عضويا :

وهكذا تبدو واضحة فوارق بين المسرحية

غير مكابدة فى الفهم ، بخلاف الحوار الذى يتطلب انتباها ، بحكم ان الحوار ، فى صياغته بين الاخذ والرد ، انما هو نضال مباشر فى تناول الآراء وليس زف أوصاف لها .

المسرحية تخاطب العقل الباطن :

والمسرحية فى تحقيق أغراضها التربوية ، واحياء العظة ، بل وفى ادخال المتعة على

المستوردة ، وبين الأدب العربى الاصيل .. وكذلك يتضح ، ان هؤلاء الرواد — وقد شغلوا بانزال المسرحية ضمن الوافدات الأوربية التى يرجى الخير العميم من ورائها — لم يكن فى وسعهم ، وهم على هذه العجلة ، الا أن يضفوا على هذه المسرحية الدخيلة مسحة التعريب او الصبغة الاقليمية ، وبقى

فاغرا فاه ذلك المزج العضوى الذى يجب ان يتم بين الدخيل والأصيل ، بحيث تندمج المسرحية فى التراث العربى بعد أن تتشرب خصائصه وصفاته ، كما سبق ان فعل العرب بما أخذوه عن اليونان ، والهند وفارس من مختلف العلوم والفنون ، اذ اجروا مزجه بترائهم الأصيل مزجا عضويا كاملا بعد هضمه وامتصاصه ، بحيث جاء نتاجهم فيه بعد ذلك ابتداعا ، وليس تقليدا واتباعا (٦).

فوارق أخرى :

ويجيء الوجه الآخر من المشكلة .. وهو مدى ارتباط هذه المسرحيةالوافدة بخصائص وصفات ما كان قائما بالشرق العربى من ألوان العرض الجماهيرى ، والظاهرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة ، التى يقبل الجمهور عليها كوسيلة من التسيلة والترويج.

وسرعان ما تبرز فوارق أخرى اذا أخذنا بأسباب المقارنة . ان (شاعر الرباب) و (الحكاء) و (مضحك الموالد والقصور) و (المساخر المرتجلة) .. ثم (القراقوز) و (خيال الظل) .. ثم (السامر) تؤلف بحق أهم ألوان العرض الجماهيرى ، وبيوت التسلية التى كان الجمهور يتعاطاها ، الا أن هذه كلها ، لا تتجاوز أن تكون (حالات) تمثيلية أولية لم يتبلور لها بعد كيان مسرحى، هذا فى حين أن المسرحية انما هى (حالة) تمثيلية اجتازت مراحل عدة من التطور ، وعلى الزمن ، ونضجت بنضج المعرفة واستكملت كيانها بفعل التجارب ، بحيث تجاوزت فى مهمتها وفى أثرها، مجرد التسلية والاضحاك أو الاستبكاء ، الى ما هو ابعد فى تعميق معانى الحياة ، الى ما هو أشد فاعلية فى اجلاء الغامض فى نفوسنا ، الى استثارة باعث الجمال والسمو فينا .

ان المسرحية ، بما هى عليه فى صياغتها واهدافها ، تعتبر حالة تقدمية ليس سهلا على الجمهور أن يتابعها ، وغذاء عسير الهضم على من ليست له خلفية من الثقافة ، وعرق فى حسن الادراك .. على من يشكو أمية الذهن والقراءة ..

والمعنى المباشر لما تقدم ، أن الجمهور ، فى القرن الماضى ، لم يكن فى جملته الشاملة، مهيئا لاستساغة هذه المسرحية ..

هل كان يجمل بهؤلاء الرواد ، أن اتخذوا ما من شانه أن يبسط أمر استساغة هذه المسرحية ؟ ؟

السامر العربى :

ويؤلف ملتقى الناس لازجاء الوقت وتعاطى أنواع التسلية والمرح ..

ففيه الرقص والغناء وفيه تلك المشاهد التمثيلية المرتجلة التى تبعث عليها الرغبة فى استعراض القدرات على المحاكاة والتقليد، واحياء السخرية من سلوك الناس ومن هيئتهم ، كما أن فى هذا السامر كانت تقوم حومات لصراع (الديكة) وحومات أخرى لتبادل اللكمات الشفوية عن طريق التنكيت والتلاعب بمعانىالألفاظ بين التورية والجناس وما اليهما .

ويجرى كل ما تقدم فى سطحية ، وفى خفة ، وتتابع ألوانه من غير نظام أو تخطيط ، ولا يتطلب من المتفرج على مايجرى الأخذ بسياسة النفس الطويل فى تركيز الانتباه وملاحقة جميع الأطراف ، لأن مايجرى تعوزه (وحدة الموضوع) و (وحدة النوع) والدسم الذهنى والعاطفى . فى هذا (السامر) تتركز خصائص الطبع العربى فى ذوقه وفى وعيه ، وهى خصائص وصفات كما نرى لا تيسر لمن تعود أن يأخذ بها فى أمور الترويح والتسلية، أن يحسن فهم المسرحية وتذوقها.

الذى لا شك فيه أن هؤلاء الرواد قد أغفلوا أمر هذا (السامر) فى خصائصه، وفى قيمه، وفى مستوياته ، ولم يحاولوا تقريب المسرحية اليها ، لتصبح طعاما محليا لا يستغنى عنه .

الجمهور هو الذى يصنع المسرح :

بل أكاد أقرر أن هؤلاء الرواد أرادوا تحت تأثير شغفهم الشديد بالمسرح أن يفرضوه على الجمهور ، كما هو ماثل فى مفهومهم ، ونسوا أو تناسوا ، بتأثير هذا الشغف أن الجمهور هو الذى يصنع مسرحه ، بحكم أن الجمهور أصل ، وأن المسرح انما هو انعكاس له ، هذا الى جانب أن قيام مسرح متكامل كالذى أراد الرواد فرضه ، لا يبرز الى السطح دفعة واحدة ، اذ لا بد أن تسبقه مراحل عدة من

(٦) ولعل الفلسفة الاسلامية اكبر شاهد على مانقول .

التطور فى مستويات الذهن والعاطفة ، وفى المصابرة على استخراج حقائق الاشياء ٠

مسرحيات على هامش الحياة المحلية :

والمتأمل لمسرحيات هؤلاء الرواد ، يجد أن المواضيع التى تعالجها لم تكن من صميم البيئة العربية ، ومما يشغل أذهان الناس ، فبعضها يعالج صفحات من التاريخ ٠٠٠ أو مما ورد فى كتب الاخبار ، وقصص (ألف ليلة وليلة) ٠

والتاريخ فى هذه المسرحيات يجىء لمجرد التاريخ ، وليس لتقديم صفحات منه تعكس الحاضر القائم بطريق غير مباشر ، مما يجد فيه الجمهور أصداء لما يفكر فيه ولا يجرؤ على المجاهرة به ٠٠٠ والمسرحيات غير التاريخية ، لا تكاد تلمس واقع الحياة القائمة الا لمسا رقيقا وعابرا(7) ٠

ومرجع هذا وذاك الى الحرية المقيدة فى النشر ، ثم عدم نضج الشخصية القومية والمحلية لأسباب معروفة ٠

وهكذا جاءت هذه المسرحيات وليس فيها ما يجتذب الجمهور اليها ، ويغريه بمتابعتها ، على الرغم من مخالفتها لما تعود أن يراه وأن يسمعه فى مجالات التسلية والترويح ، ويستجيب اليه ٠

اتهام ٠٠٠٠ ودفاع

هل تعمد هؤلاء الرواد تقديم هذه المسرحية المستوردة من الخارج على هذا الوجه الذى لم يألفه الجمهور ؟؟

أو هل كان فى الامكان تقديم مفهوم لهذه المسرحية يكون قريبا من وعى الجمهور ؟؟

الذى لا شك فيه أنه كان هناك تعمد ، لان حتمية الموقف كانت تقضى به ، والموقف هو تقديم لون جديد من ألوان الادب ، وزى مستحدث من أزياء التسلية والترويح ، ولا منصرف عن تقديم هذا الجديد الوافد بكامل كيانه ، ليتعرف اليه الجمهور فى جوهره وفى قالبه ٠٠٠ ولا سيما فى نماذجه الاولى٠ فعلوا هذا اذن ، بحكم مقتضيات الريادة الاولى ، وشق المجرى الاول للمستحدث الوافد ٠

والذى لا شك فيه أيضا انه لم يغب عنهم أن أمر تطوير هذه المسرحية المستوردة بحيث تلائم المزاج العام الذى عليه الجمهور أمر لازم وواجب ، ولكنه رهين بالزمن ، وبتقدم الوعى العام ٠ بدليل أنهم فجروا المجرى الاول لهذا التطوير ، اذ عربوا ما نقلوه من المسرحيات الاوربية وأضفوا عليه مسحة اقليمية ، ولم يترجموها ترجمة مباشرة تحفظ عليها كل عطرها الاجنبى فى جوهره ٠

وفى الرد على التساؤل الآخر :

أقول٠٠كان مستطاعا ان تستلهم المسرحية العربية ، بعض عناصرها ، وشيئا من أسلوب المعالجة ، مما كان يجرى فى هذا (السامر) ، وهو ملتقى أكثر الظاهرات الاستعراضية والجماهيرية ، مع الأخذ بنزعة تسمو على تفاهاته ٠

كان هؤلاء الرواد جديرين بتحقيق ذلك ، لو أنهم أخذوا بأسباب التأمل العميق والمراجعة ، والقياس ، فى تفهم المستوى الذى عليه وعى الجمهور ، ولم تستغرقهم تكاليف العمل الشاق الذى ينهضون به ، بين تشكيل الفرق التمثيلية ، وتولى الاخراج والتمثيل ، اذ كان كل من هؤلاء الرواد ، يكتب المسرحية، ويتولى اخراجها ، وأداء الدور الاول فيها ٠٠٠ وكذلك لم يشغلهم ، ذلك الكفاح المرير ضد الرجعية ٠٠ والجمود ، ومن كانوا يرون فى التمثيل رجسا من عمل الشيطان، وفى الممثلين فريقا من أهل الفسوق ٠

وواجب الانصاف ، بعد الاتهام الذى وجهته اليهم يقضى بأن أقرر بأن هؤلاء الرواد كانوا يحسون الاحساس كله ، بأن مايقدمونه غريب على ذهن الجمهور وذوقه ، ويتطلب ما يقربه الى مذاقه ويدخله على نفسه ، ولهذا لم يترددوا منذ البداية فى ربط المسرح بالموسيقى ، وهو الفن العريق فى المجتمع العربى ، والذى ترف له الاذن وتشد اليه الرحال ٠

أما بعد ٠٠٠٠

لعل هذا البحث يكون قد حقق غرضه الاول ، اذا أوضح لكتابنا أن المسرحية العربية ما برحت أجنبية القالب ، أجنبية الصياغة ، أجنبية الحبكة ، ورسم لهؤلاء الكتاب معالم الطريق الى المرحلة القادمة حتى تصبح هذه المسرحية عربية لحما ودما ، بعد أن يجرى مزجها مزجا عضويا بالتراث العربى ، بحيث تصبح طعاما ذهنيا وعاطفيا ينشده الجمهور وينبثق من الواقع العربى ٠

---

(7) فيما عدا بعض مسرحيات (ليعقوب صنوع) المصرى الذى كان يحاول نقد المجتمع المصرى من بعض نواحيه ٠

حول مأساة أجاممنون

بقلم: كمال ممدوح حمدى

مقدمة عامة:

تاريخ اليونان الفكرى حافل بالأساطير، بل ان هذه الأساطير هى المقياس الوحيد لدرجة الوعى الفكرى لليونان فى بعض عصورها الموغلة فى القدم، ثم اصبحت هذه الأساطير — فى العصور التالية — مادة استلهمتها اعمال الأدب بكافة اجناسه، والفن بمختلف أنواعه . وكان حظ المأساة من هذه المادة اوفر من سواه، حتى اننا لا نكاد نجد مأساة — فيما عدا الفرس — قد استلهمت موضوعها من معين آخر .

ومن ناحية اخرى كان حظ التاريخ الأسطورى لبعض الأسر اليونانية القديمة من اهتمام المأساة أعظم من غيرها، فقد خلب لب شعراء التراجيديا الثلاثة تاريخ ثلاث أسر قديمة، هى أسرة لايوس بن لبدكوس، واسرة بيلوبس بن تنتالوس، واسرة هيراكليس ابن زيوس، فنجد أن معظم المآس قد دارت موضوعاتها حول أفراد هذه الأسر . اما تاريخ كل اسرة من هذه الأسر فيمثل وحدة شديدة التماسك، ليس ذلك بسبب تسلسل الترتيب الزمنى لأحداث ذلك التاريخ وانما لأن تاريخ كل أسرة قد اكتسب منذ بدايته لونا واحدا اصطبغ به كل أفراد الأسرة الواحدة على مر الأجيال . وقعت كل من هذه الأسر فريسة بين براثن لعنة نزلت بها بسبب خطيئة عظيمة اقترفها الجد الأول، ثم توارث أوزارها الأبناء والأحفاد فى ظل تلك اللعنة المتربعة فوق عرش الأسرة والتى تزج بضحاياها من أفراد الأسرة واحدا تلو اخيه ليريق دم المخطىء ثم يصبح بدوره مخطئا يجب أن يراق دمه . وحول تاريخ أسرة لايوس ظهرت رباعية إيسخيلوس المكونه من « لايوس » و « أويديبوس » أول من ورث اللعنة عن ابيه و « سبعة ضد ثيبة » عن ابنى أويديبوس (اتيوكليس وبولينيكيس) وظهرت مسرحيات سوفوكليس « أويديبوس ملكا » و« أويديبوس فى كولونا » و«انتيجونا» . اما أسرة بيلوبس فقد نزلت بها اللعنة عندما ألقى هذا الجد بمارتيلوس ابن الاله هرميس الى البحر — وكان مارتيلوس يقود عربة بيلوبس — لأنه توهم أن ثمة علاقة بين مارتيلوس وهيبوداميا التى فاز بها فى سباقه مع ابيها أوينيماوس على الرغم من أن مارتيلوس هو الذى أعانه على هذا الفوز . وقبل ان يموت مارتيلوس استنزل لعنة تطيح بأسرة بيلوبس، واستجابت له الآلهة (١) . وورث هذه اللعنة عن ابيهما اتريوس ملك ميكيناى وأخوه ثواستيس . خان ثواستيس أخاه وانتهك حرمة زوجته فنفاه أتريوس ثم عاد فاستدعاه لينتقم منه، وقدم له وجبة من لحم ابنائه (ابناء ثواستيس) . وانتقلت اللعنة من اتريوس الى ولديه مينلاوس، واجا ممنون، فخانت الاول زوجته هيلينا وهربت مع بارس وجرت معها اليونان فى حرب مريرة طويلة، وقتل اجا ممنون ابنته افيجينيا، ثم قتل على يد زوجته كلوتيمنترا، ودفعت الزوجة ثمنا لجريمتها حياتها التى انتزعها منها ابنها اورستيس وانتهت اللعنة عند هذا الحد

بتطهير اورستيس وبالتالى تطهير الأسرة من بعده .

واهم المسرحيات التى دارت حول أفراد أسرة بيلوبس هى : ثلاثيه الأورستيا (أجاممنون — حاملات القرابين — والهات الرحمة) لأيسخيلوس ، ومسرحية ألكترا لسوفوكليس) ومسرحيات افيجينيا فى تاوريس وهلينا و اورستيس وافيجينيا فى أوليس ليوربيديس .

وتبدأ قصة الاورستيا بمسرحية أجا ممنون حيث نرى الديدبان فى انتظار اشارة النصر ، وتأتيه الاشارة التى يؤكدها وصول الرسول ثم وصول أجا ممنون ومعه كساندرا . وتلاقى كلوتيمنسترا أجا ممنون المنتصر فى فرحة ثعلبية . وينشد الكورس أغنية عن آلام طروادة المهزومة بطريقة تشى بأنها تلمح الى آلام أخرى ستنزل بالمنتصر .

وتقود كلوتيمنسترا أجاممنون داخل القصر بينما تتنبأ كساندرا بموته وموتها معه وتدخل الى القصر فى مناحة ترثى فيها حظها العاثر، ثم يسمع صراخ أجا ممنون فى سكرة الموت تظهر بعده كلوتيمنسترا لتكشف عن دوافعها ثم يظهر ايجسثوس العشيق فيلقاه الكورس باللوم والنذير والوعيد .

ويتحقق هذا الوعيد فى حاملات القرابين، يذهب اورستيس وصديقه بيلاديس الى مقبرة اجا ممنون يقدمان القرابين ، ثم يضع اورستيس « خصلة » من شعره على المقبرة . وتذهب بعد ذلك الكترا والكورس حاملات القرابين بأمر كلوتيمنسترا فتتعرف على شعر اخيها . يتفق الأخ واخته على الانتقام من امهما ، يدخل أورستيس وبيلاديس قصر أجا ممنون فى ملابس المسافرين يحملان نبأ موت أورستيس فتلقاهما كلوتيمنسترا فى فى سعادة الخلاص يشوبها بعض الحزن لموت ابنها . ترسل فى طلب ايجسثوس . وعند وصوله يلقى حتفه بسيف أورستيس ثم تلحق به كلوتيمنسترا بعد أن تضيع توسلاتها لابنها هباء . وفى الحال تظهر الارينوس الهات الغضب تطارد أورستيس القاتل فيجرى محاولا الخلاص منها .

وفى « الهات الرحمة » ربات الخير يظهر اورستيس عند معبد أبوللو ومن حوله ربات الانتقام — الهات الغضب — حيث يعده الاله بالخلاص وينصحه بأن يذهب الى الالهة أثينا لتساعده على التطهير ، فيتوجه اليها فى الحال بينما يوقظ شبح كلوتيمنسترا الهات الغضب . وتحيل أثينا الالهة القضية الى مجلس شيوخ مدينة أثينا ، وهناك يسمع القضاة دعوى كل من الهات الغضب واورستيس . وتؤخذ الأصوات فتتعادل أصوات الادانة مع أصوات التبرئة . لكن الالهة أثينا ترجح كفة أورستيس بصوتها . وتحنق الهات الغضب فتعدهن أثينا الالهة بأن تكرمهن فى ارضها الى الأبد ، وعندئذ تتحول الهات الانتقام ربات الغضب الى الهات للرحمة .

اجا ممنون

هناك بعض الملاحظات على البناء الدرامى « لأجا ممنون » ينبغى أن نحسمها قبل أن نشرع فى تحليل هذه المسرحية . (٢)

١ — يصل أجا ممنون الى أرجوس صباح الليلة التى سقطت فيها طروادة على أننا نعرف أن عودته قد استغرقت وقتا طويلا ، عدة أيام على الأقل ، لا سيما وأن عاصفة — كما يصف الرسول — قد استبقت سفن الاغريق بعض الوقت فى طريق عودتهم .

٢ — القصة التى روتها كلوتيمنسترا عن المشاعل وانتقال اشارة اللهب غامضة يصعب تصديقها : لماذا اتخذت الاجراءات لرؤية الاشارة فى العام العاشر فقط من خروج الأسطول اذ كان ثمة اتفاق حقا بينهما وبين أجا ممنون أن ترقب اشارة النصر ، ولماذا كانت الوسيلة فى نقل هذه الاشارة تعتمد كلية على الجو ، وقد يكون صافيا أو غائما فى أى لحظة من اللحظات ، وكيف يرى ضوء الشعلة على جبل آثوس من يوبويا وهى مسافة لا تقل عن مائة ميلا تقريبا .

٣ — السر فى أن أجا ممنون وصل بعد اشارته بثلاث ساعات فحسب لم يكشف عنه

---

(٢) انظر :
Norwood, (G.), *The Greek Tragedy*, London, 1953, p. 99.

الملك فى لقائه للملكة ، كما أنه لم يسترع انتباه الملكة ٠

٤ ـ رغم أن الشاعر كان شديد الدقة والتحديد فيما يتعلق بقصة القتل لم يحك لنا كيف تم هذا القتل ، كيف يقتل هذا القائد المنتصر على يد امرأة بمثل هذه السهولة ؟

٥ ـ ماذا قصد ايجستوس بقوله انه قد دبر كل المؤامرة مع أنه لم يظهر الا بعد القتل ؟

تفسير هذه الملاحظات هو أن أيجستوس كان قد علم بنبأ سقوط طروادة واستعداد أجا ممنون للعودة ٠ وكان على علاقة آثمة بكلوتيمنسترا وأراد أن ينبهها الى ذلك لتستعد لتنفيذ مؤامرة اتفقا عليها معا فاشعل النار على جبل أرخانايوس ، وكانت كذبتها عن قصة المشاعل المزعومة خدعة تضلل بها الشيوخ وليس بعد هذا غرابة أن يصل أجا ممنون بعد ساعة أو ساعتين من نبأ سقوط طروادة الذى جاء به الديدبان ٠ (٣)

وقد نجحت خطة الاغتيال لأن عددا كبيرا من المواطنين ممن أساءت اليهم حملة طروادة قد أعانوا كلوتيمسترا على تنفيذ خطتها ويشير الى هذا حديث الكورس الذى يبدو فى كثير من الأحيان حديث جماعة من المتآمرين ٠

ورغم ما قد يبدو فى هذا التفسير من حبكة تغرينا على الأخذ به فالأفضل لنا أن نتركه جانبا ـ فهو قد شيد على فهم حديث للدراما، ولنر المسرحية من جديد ٠

قدم أيسخيلوس ثلاثية الأورستيا ـ ومعها مسرحية ساتورية بروتيوس تكمل الرباعية « تتر الوجيا » ـ عام ٤٥٨ ق ٠ م ، كان سوفوكليس قد بدأ ـ قبل هذا بعشرة أعوام ـ يدخل ممثله الثالث ، ورأى أيسخيلوس أن ينتفع بهدية زميله ، فاستخدمه فى أجا ممنون ولكن على طريقته الخاصة دون أن تتشح المسرحية بطابع سوفوكليس ، استخدمه على طريقته الخاصة ليخدم أغراضا خاصة وسنرى ما هى تلك الأغراض (٤)

كانت اضافة الممثل الثالث فى المأساة ظاهرة طرأت على المسرح فحددت بداية مرحلة جديدة فى تكنيك التراجيديا ، فهناك فارق جوهرى بين « أجا ممنون » وبين المسرحيات السابقة عليها ٠ فى « الفرس » مثلا ـ وهى من مسرحيات الممثلين ـ تدور الأحداث فى فلك شخصية واحدة يضطلع بها الممثل الأول Protagonist بينما تدور الاحداث ـ فى المسرحية ذات الثلاثة الممثلين ـ حول شخصيتين رئيسيتين تمثلان طرفى الصراع ، فأجا ممنون فى مسرحية « أجا ممنون » واكسركسيس فى « الفرس » كلاهما بطل مأساة من نوع واحد تقريبا ، غير أن التاريخ يقول ان كسركسيس قد لقى حتفه على يد حشد كبير من اليونانيين وعلى يد الآلهة ولهذا لا يعنينا الا تمثيل شخصية كسركسيس فحسب ، أما أجا ممنون فتقول الاسطورة انه قد لقى حتفه على يد زوجته ، ولهذا كان لا بد فى المأساة من تمثيل كل منهما ، لا بد أن يكون الأول قد ارتكب خطأ فى حق الثانى ، بمعنى آخر لا بد أن يكون هناك شخصيتان أولتان أخلاقيا والأداة ـ أو الوسيلة لتحقيق هذا هو الممثل الثالث ٠

والفارق الرئيسى هنا بين أيسخيلوس وبين سوفوكليس هو أن الأخير قد انتفع الى حد كبير برحابة الحبكة والبناء التى يهيؤها للدراما الممثل الثالث ليقدم لنا بطله فى علاقاته المختلفة ويظهره أمامنا من شتى الزوايا ليرينا أى نوع من الناس هذا البطل ، وتقوم الشخصيات الأخرى بدور المرايا أمام هذا البطل ٠ أما عند أيسخيلوس فلا نلمح أثرا للرغبة فى احتذاء زميله ، اذ يطل علينا أجاممنون من زاوية واحدة ، ولا يعنى هذا أن تصوير أجا ممنون قد جاء قاصرا فنحن نعرف عنه كل ما هو ضرورى ـ نعرف عنه ما نعرفه عن أوديبوس وعن كريون ، وان كانت هذه المعرفة أقل عمقا فى كثافتها ، غير أن أيسخيلوس قد امتاز على زميله بأنه قد مثل وسيلة الدمار أمامنا ، نراها شاخصة مثلما نرى البطل ، ولا شك أن تمثيل الطرفين أقوى من تمثيل طرف واحد ، ولو ان ايسخيلوس صاغ هذه المسرحيةقبل ذلك بعشر سنوات على النمط القديم للتراجيديا لجعل

---

3. Dr. Verrall, (A.W.), 2nd ed. pp. XIII—XLVII, Apud : Norwood, (G.), *op. cit.*, p. 101.
4. Kitto, (H.D.F.), *Greek Tragedy*, Methein, London, 1939, pp. 65 ff.

أجا ممنون يعـــود ليلقى حتفه ـ على يد كلوتيمنسترا أيضا ولكن خلف المناظر ودون أن نرى كلوتيمنسترا على الاطلاق، أما تمثيلها على المسرح فهو ميزة تفسح أمام الدرامـــا رحابة وسعة ، اذ من المحتم أن تقدم لنـــا كلوتيمنسترا تبريرا لجريمتها وليس هنـــاك من يقدم هذا التبرير غيرها ، ولكى يبدو موت أجا ممنون على أنه من تدبير الـــكون وليس مجرد حادثة منزلية وقعت بين الجدران يجب أن نرى كلوتيمنسترا أمامنـــا عظيمة كعظم اللعنة ، قادرة على حمل هـــذا العبء ، قوية كأجا ممنون ســـواء بسواء وليس مجرد زوجة تستعين بالسلاح • عندما يلتقى أجا ممنون وكلوتيمنسترا يلقى البطل خطابا رائعا منمقا فترد عليه الزوجة بخطبـــة مزينة مليئـــة بالأكاذيب ، كنا نعرف من قبل أنهـــا كاذبة لكننا لم نكن نعرف ما رأيناه الآن من قوتها وقدرتها على الاقناع ، فها هو أجاممنون البطل الشامخ ينصاع لها ويسير على بســـاط الآلهة وهو يعرف عاقبة ذلك • ومما من شك انه لولا الممثـــل الثـــالث ولولا ظهور كلوتيمنسترا واقناعها أجا ممنون أمامنا ـ بطريقة عملية ـ لما صدقنا أنها أفلحت ـ ونحن لا نعرف عنها كل جوانب شخصيتها ـ فى اقتـــاع بطـــل صنديد على غير رغبته •

وقد أتاح الممثل الثـــالث لسوفوكليس ان يقدم كريون وأنتيجونا ـ طرفى الصراع فى انتيجونا ـ فى مواجهة أحدهمـــا للآخر ومع ذلك تبقى شخصيتا أجا ممنون وكلوتيمنستر مختلفتين عن هاتين الشـــخصيتين ، فكريون يسقط من خـــلال انتيجونا ويلقى دمـــاره بسببها ، وانتيجونا تسقط من خلال كريون وتلقى دمارها بســـببه ، أما أجا ممنون فلا يسقط من خلال شخصية أخرى بقدر مايسقط من خلال نفسه ومع ذلك فهو على درجـــة كبيرة من التشابه مع اتيوكليس فى « سبعة ضد ثيبة » فى أنه يواجه مصيرا محتومـــا لا محيص منه ، ومن وجهة نظر الدراما ينبغى أن يكون كل من أجا ممنون وكلوتيمنسترا التى سيلقى عندها مصيره على قدم المساواة فى قوتهما ، ومن وجهة نظر المنطق سنرى أن جريمـــة كلوتيمنسترا ليســـت الا تتمـــة للعمـــل الذى بدأه أجا ممنـــون ، يمضى أجا ممنون على درب مصيره وحيدا مستقلا دون علاقة بينه وبين غيره الا فى نطاق ضيق ـ فيقتل افيجينيـــا ويلقى باليونانيين فى أتون حرب طاحنة ، ويدمر المعـــابد ، ويمشى على بساط الآلهة ، ثم فى النهاية يلقى على نهاية الدرب لقضاءه • وكذلك كلوتيمنسترا تمضى وحيدة ، وهى على درجة من القوة تعادل قوة أجا ممنون وكلاهما يندفع فى طريقه بنفس السرعة ، والفارق الوحيد هو أن أجا ممنون يعـــدو على طريق طولى تغطيـــه الخطيئة وكلوتيمنسترا تجرى على طريق عرضى لتقطع على الخطيئة استمرارها ، وان كان هـــذا من خلال خطيئة أخرى ، ويتقابل الطرفان عنـــد نقطة واحدة هى ملتقى الطريقين فيصطدمان ويلقى أجا ممنون حتفه ثم تنتهى اللعبـــة المشـــتركة بينهما بانتهاء أحد أبطالها وتبدأ مرحلة جديدة فى حياة البطل الآخر ترويها « حاملات القرابين » أجا ممنـــون ـ مثـــل كسركسيس ـ مخطىء انتهت حياته بدماره، وكلوتيمنسترا آثمة بدأت فى مسيرة الخطيئة لتكمل حلقاتها • هذه فكرة رئيسية صورت شخصية كل من أجاممنون وكلوتيمنســـترا وحددت العلاقات بينهما فى نطاق لا يخرج عن القدر الذى تسمح به هـــذه الفكرة • أفـــاد ايسخيلوس حقا من الممثـــل الثالث لكنـــه استخدمه على نحو خاص هو من أبرز سمات فكره المأساوى •

على أن بدايه المرحلة الجـــديدة التى أشرنا اليها لا يحددها ظهور الممثل الثالث فحسب وانما كان هناك أكثر من عنصر ســـاهم فى ابراز قسمات تلك المرحلة • فبمقـــارنة باقى شخصيات هذه المأساة بشـــخصيات المآسى السابقة عليهـــا سيتبين لنا أن أضـــحل الشخصيات الثانوية قد حظيت باهتمام يفوق الاهتمام الذى لقيته أهم الشـــخصيات فى المسرحيات السابقة ، فالرســـول أو الديدبان يكاد يفـــوق بتفرد شـــخصيته ايتوكليس بشخصيته المتميعة ، بدأ التحديد يتراءى على قسمات الشخصيات الثانوية وبدأت العناية بها فى هذه المسرحية تعلن أن الانطـــلاق من التمركز حول الشـــخصية الواحدة تدور فى

فلكها كل الاحداث الى الشمولية تظلل كل الشخصيات هو بداية مرحلة جديدة متميزة على طريق الواقعية (٥) ٠

لم يعد الرسول كتلة من الاخبار تتطاير من مكان لآخر ، انه رجل حى وله دور يعيشه ، أول ما ينطق به هو التعبير عن لوعته فى بعده عن وطنه ، وأول ما يفعله يقبل تراب وطنه ، ثم تأتى الاخبار بعد ذلك عرضا فى حديثه كأن لم يقصد اعلامنا بها ، ورغم ضآلته كشخصية ثانوية فقد استطاع أن يحتفظ باعجابنا طوال أكثر من مائة بيت من الشعر ٠

وليس ما يستحوذ على اعجابنا فى تصوير هذه الشخصية أن ايسخيلوس قد نفخ فيها الروح ، فاصبح الرسول رجلا حيا يعيش دوره بدلا من أن يكون مجرد كتلة من الانباء فحسب ، وانما مصدراعجابنا بهذه الشخصية أن ايسخيلوس قد افاد منها وأحسن توظيفها فأناط اليها بمهام أخرى غير الاعلام ونقل الاخبار ٠ الدور الرئيسى للرسول هو أن يقدم لنا الملك أجاممنون ، وهو يصف أهوال الحرب وأرزاءها ــ ولهذا الوصف اهميته ــ ولو قام الملك بهذا الوصف ــ وهو الوحيد بعد الرسول بين الحاضرين ممن عاشوا الحرب ــ لكان ذلك منفردا وغير طبيعى، أو هو ببساطة أمر لا يليق بالملك ٠ هذه حجة أيسخيلوس فى اسناد وصف الحرب وأهوالها للرسول أما غرضه من هذا فهو أن يلقى ضوءا على طبيعة أعمال أجا ممنون من زاوية أخرى لم نكن نتوقعها ويقدمه من وجهة نظر غير وجهة نظره هو ٠ ولنر كيف تم ذلك :

كان الكورس قد أخبرنا من قبل كيف أن أجا ممنون قد ضحى بابنته العذراء أفيجينيا صونا لكبريائه ، وكيف أن الابطال الذين ذهبوا للحرب أحياء قد عادوا رمادا فى أوعية صغيرة ، والآن يقص علينا الرسول ما هو ويل وثبور للاحياء ٠ ومن قبل أبدت كلوتيمنسترا ملاحظة ارتجفت لها القلوب (٣٥٠ ــ ٣٥٢) :

ei d' eusebousi tous Polissouchous theous,
tous tês halousês gês theôn th' hidrymata,
ou tan helontes authis anthaloien an.

« فان وفوا الآلهة التبجيل ،

ارباب المدينة المقهورة ، وصانوا معابدها
فلن يذوق الظافر ذل المهزوم

ثم ردد الكورس بعد ذلك (٣٧٩ ــ ٣٨٤):

قهروها (طروادة) بضربة من الاله
صدق ما يقال ،
نظموا القول تتلوه فى جلاء
قدر الاله وجرت الاقدار بما شاء
لن ينجو من (غضبة) الآلهة
من البشر من وطأ تحت الاقدام
محارمها المقدسة ٠

والآن قد أتى الرسول ليقول لنا عفو الخاطر ودون قصد ــ الأمر الذى ترتجف له الافئدة ــ ان اليونانيين المنتصرين قد دمروا معابد الآلهة نفسها ٠

وهنا نلمس فرقا واضحا بين منهجى ايسخيلوس وسوفوكليس ، فالاخير تعمل الشخصيات الثانوية عنده على تعقيد الحدث ، ولا يدخل عنده الرسول عادة الا على أعتاب التحول أو التعرف ليفتح الباب أمام قوة جديدة يقع تحت طائلها البطل (كما فى انتيجونا مثلا) أو لكى يضع شخصية البطل تحت أضواء جديدة لتزيد من فهمنا له كفرد مثل « أوديبوس » أو ليقوم بالعمليتين معا ، لكن الرسول فى « أجا ممنون » لا يمثل تيارا ثالثا يلتقى عند النقطة التى اصطدم عندها أجا ممنون مع كلوتيمنسترا وانما أهميته كامنة فى التأثير الدرامى لكلماته كما بينا ٠ واذا كان ايسخيلوس قد أمعن فى اهتمامه برسم هذه الشخصية فان أهميتها قد ظلت قاصرة على الفعل ومداه لا على الفاعل وأخلاقه ٠

وقد أفاد ايسخيلوس من شخصية الديدبان على نحو ما أفاد من شخصية الرسول ، فلم يعد الديدبان مجرد زينة شكلية فى الدراما دوره أن يرقب اشارة النصر وانما أصبح مثلا للمواطن البسيط فى أرجوس الذى كثيرا ما تعارضت مصالحه مع أخطاء حكامه فاكتوى بتبعات هذه الاخطاء ، وهو عندما يشكو مرارة الانتظار وقسوة ترقب بارقة الامل تأتيه من بعيد انما يعبر بذلك عما يجيش بصدر مواطن ارجوس من ناحية ويجسد قسوة قرار أجا ممنون عندما أعلن الحرب ٠ وقد قدر لهذه الشخصية الهزيلة أن تستهل الاورستيا

5. Kitto, *op. cit.*, p. 67 ff.

العظيمة بجملة « لو كان للقصر لسان لتكلم » القاها عفو الخاطر ليعبر بها عن هواجسه فظلت هذه الهواجس تنمو وتتطور على لسان الكورس الى أن تأكدت على لسان الرسول ،

ومرة أخرى لم يكن الديدبان مكرسا لخدمة شخصية بعينها أو للمساهمة فى حبكة القصة بقدر ما كان مسددا الى خدمة الجو العام .

ومع أن الاهتمام بجانب الحوار فى هذه المسرحية قد جعل نسبة الحوار فيها تفوق نسبته فى الاعمال السابقة فقد ظل للكورس حظه من الجانب الغنائى دون انتقاص ، وهو هنا يمثل نصف المسرحية تقريبا ويكاد يفوق بذلك نسبة وجوده فى « الفرس » و « سبعة ضد ثيبة » .

فى بداية المسرحية لايطول انتظارنا لمعرفة طبيعة العمل المقدم لنا ، وما كان ليطول لو اقتطعنا دور الديدبان لان الكورس سرعان ما يدخل فى نشيد عسكرى يؤكد أننا بصدد حدث عظيم مهول ويتلو هذا المدخل نشيد طويل يشهد بأن الجزء الغنائى لا يمضى نحو الانكماش وأن الكورس ما زال فى أوج عظمته وهذا النشيد يمثل المدخل للحدث ، بل هو حدث فى ذاته ، فان أشعار الانابيستوس تحدد نطاق الموقف : مضت عشر سنوات منذ رحل العاهلان سبطا اتريوس الى طروادة ، لم يتركوا فى البلاد غير العجزة والشيوخ ..الخ هذا الجزء قد تمت صياغته غنائيا وقام فيه الكورس بدور هام فاسترجع الماضى فى ارتدادات سريعة وامضة وعلق على ما فعله أجا ممنون فالقى الضوء بطريقة غير مباشرة على شخصية أجا ممنون من خلال لمحات تنهض من الذاكرة ومن العاطفة المتأججة ، والكورس لا يتجشم مشقة رواية القصة بطريقة تنتظم فيها الاحداث تاريخيا داخل اطار من الترتيب المنطقى وانما يقدم لنا لمحات خاطفة غيرمتصلة — لاهثا خلف عجلة خواطره السريعة — قد يسبق فيها حدث الحدث الذى يليه ، صور سريعة قد لا ترتبط ارتباطا وثيقا بعضها ببعض بقدر ما تقوم بدور الرسوم التوضيحية للحدث ، ويترك لنا بعد ذلك أن نستعين بمعرفتنا على ترتيب وتنظيم كل شىء .

العقل يخضع الاحداث للترتيب المنطقى ، أو الترتيب الزمنى ، لكن العاطفة تجعلهم ينتقلون بين الماضى والماضى البعيد وبين هذا المشهد وذاك ، دون قاعدة ، بل اننا نكاد نعتقد أن عدم الالتزام بقاعدة منطقية قد أصبح هو القاعدة ، والمرجع فى ذلك الى ما يهيج العاطفة والوجدان بما يظهر فى صورة قفزات بين الاحداث التى تختزنها الذاكرة ، ولا ينبغى أن ننسى هنا ان هذا الجزء يخضع لقانون القصيدة ان طالبنا فيها بالتزام المنطق قتلنا فيها عملية الابداع الذى يستجيب لثورة الوجدان أكثر منه لنداء العقل ، وهناك بعض المشاهد التى تضغط على ذكرة الكورس فينقلها الينا بينما يسقط غيرها ، فهو يتحدث مثلا عن نبوءة كالخاس فى تؤثر لكنه لايقول لنا ماذا اراد كالخاس ، ثم ينتقل سريعا الى مشهد التضحية بالعذراء افيجينيا ، ثم ينتقل الى مشهد الملك يبكى وينتحب ويضرب الارض بتاجه ، وتلح عليه من جديد صورة افيجينيا فوق المذبح ، ثم يترك هذه الصورة سريعا دون أن يكمل : هل ذبحت العذراء أم أبقى عليها ، ليعود الى الوراء من جديد الى نبوءة كالخاس التى لاتزال تنتظر التحقيق « لقد اقترفها بيده .. لابد ان يدفع الثمن » ويقدم لنا الكورس أيضا صورة رائعة (١٨٤ — ٢٩٤) لافيجينيا تعجز عن وصفها الكلمات فاقت — وهى كتمثال صغير فى ركن من أركان المسرحية — فاقت عمل يوربيديس وقدكان المسرحية كلها ، انه كأنما مايكل انجلو قد رسم موناودنا الدوق العظيم لرافائيل بين انبياء وكهنة الفاتيكان .

ويبدو الالتزام بالتكنيك القديم هنا صارخا فى أننا — بعد هذا الاهتمام البالغ بدور الشخصيات — كنا نتوقع ان يقوم الممثلون برواية تلك الاجزاء من المسرحية لكن ايسخيلوس رغم هذا الاهتمام بالشخصيات يتركها للكورس . فى « الكترا » سوفوكليس نتمثل مشهد التضحية بافيجينيا من خلال حوار الكترا مع أمها ، وكذلك يأتى فى (الكترا أيضا) مقتل أجاممنون — وهو بالنسبة لها ما هو مشهد أفيجينيا بالنسبة « لاجا ممنون » يأتى هذا المشهد كله من خلال الكترا وليس عن طريق الكورس . ليس السبب فى ذلك ولا شك هو انكماش الجانب الغنائى فى مسرح

سوفوكليس ، وانما سببه أن هذا الشاعر قد اهتم بمأساة الشخصية وبالسلوك وبالبواعث وراء هذا السلوك فى الكترا كفرد ، أما ايسخيلوس فكان كل اهتمامه بافعال أجاممنون وكلوتيمنسترا كمذنبين آثمين . وعلى خلاف سوفوكليس لايكشف أيسخيلوس عن بواعث السلوك فى نفس أبطاله فعندما يأتى ذكر موت افيجينيا ، لا يقترن هذا بالباعث على ذبحها، الحقيقة الكبرى الخطيرة أن أجا ممنون هو من اقترف هذا الاثم ، ولا يأتى الباعث على ذبحها الا قرب آخر النهاية عندما تتطلب الدراما ذكره ، وكذلك الحال مع كلوتيمنسترا لايأتى تبريرها للقتل الا بعد أن يتم بالفعل ، ولانلمح أثرا لنوع من الصراع فى نفسها أو لتنازع العواطف ، وهذا النقص يسده الكورس فقد عهد اليه ايسخيلوس بكل ما كان يراه لايخدم فكرته . لاشك أن نوعا من الصراع كان يعتمل فى نفس كلوتيمنسترا ، لكن ايسخيلوس لم يشأ أن يزين به مأساته لانه لايعنيه ، فسحب كل ما ينكص عن خدمة فكرته من الممثلين وتركه للكورس ليبرز به ملامح الجو العام وبهذا لا يصبح ادخال الممثل الثالث والاهتمام بدور الشخصيات عاملين يؤثران على الجانب الغنائى فى المسرحية ، وانما قد يصدق العكس لان هذا الاهتمام بالشخصيات هو ما جعل شاعرنا يجردها من كل ما يمزق وحدة الفكرة التى يستهدفها من الشخصية ويلقى به عبئا جديدا على كاهل الكورس . ومن ناحية أخرى لم تكن أغانى الجوقة لتقطع تدفق الحدث وانسيابه بتعليقاتها وايضاحاتها لان هذه الغنائيات هى درامية فى المكان الاول (٦) .

وتتناغم العلاقة بين الكورس والممثل فى هارمونية رائعة ، حتى أننا نكاد لا نجد مدخلا ضيقا ننفذ منه من خلال هذه الهارمونية لتحليل هذه العلاقة ، (٧) . ربما كان أوضح النقاط فى هذه العلاقة – وليس أهمها – هى حتميات الموقف الدرامى وما يفرضه على طبيعة العلاقة بين الممثل والكورس وعلى الحوار بينهما ، فكلوتيمنسترا والكورس مثلا يخدم كل منهما الآخر فى لعبة بارعة ، فهى لا تعلن عن كوامن نفسها أمام هذا الكورس ، ولا تعهد اليه بأسرارها ، ولاتطلب منه النصح والمشورة – وقد جرت العادة فى المأساة على غير ذلك – وانما تحاول أن تبدو فى عيون شيوخ الكورس رزينة هادئة واثقة صارمة ، ثم هى تبدى فرحتها بنبأ النصر كمن كان يعيش على هذا الأمل فلم تتحدث الا عن المشاعل والنصر ، بل انها قد عبرت عن فرحة النصر – زائفة فى نفسها صادقة فى نفوس شيوخ الكورس – أبلغ مما عبر عنها شيوخ الكورس أنفسهم كأنها قد استبدلت بمشاعرها مشاعر الكورس ، تحاول دائما أن تبدى غير ماتضمر . لكن الكورس فى أول أناشيده يحدثنا عن أسرار لاشك أنها هى ماكان يعتمل فى عقل كلوتيمنسترا من أفكار ولو أن شكسبير هو من صاغ هذه المسرحية لجعل كلوتيمنسترا تكشف عن كوامن نفسها منذ البداية – كما فعل سنكا – فى ديالوج بينها وبين الكورس ، أو فى منولوج تناجى فيه نفسها أو بوسيلة أخرى . (٨) لكننا عند ايسخيلوس نراها قبل أن نسمعها ، ونكاد نسمعها قبل أن تنطق بزمن طويل ، وكلما اطلت من باب القصر نطق الكورس – لا اراديا ودون وعى – بعدة سطور تشف عن أفكارها حتى أننا عندما نسمعها فى النهاية تتحدث – فى ابهام – لا نكاد نلمح طرف الفكرة حتى ندرك المعانى الخفية وراء ماتقول وكذلك نجد أنفسنا فى النهاية مهيئين لكشفها الأخير عن دوافعها . واذا كنا نرى كلوتيمنسترا هكذا بعيون الكورس ، ونستشف تفكيرها من أعمالها فان مرد هذا الى تصور أيسخيلوس للأسطورة . فى « الكترا » سوفوكليس مثلا نجد أن الموقف يخضع للشخصية والمأساة هى مأساة شخصية نبيلة وقعت بين براثن الظروف ، وهى لا تتورع أن تحدثنا عن هذه الظروف كى يتكشف لنا الموقف الدرامى . عند سوفوكليس نعرف الموقف الدرامى من خلال حدقة الشخصية نفسها أما هنا – فى

6. Vorwood, *op. cit.*, p. 102.
7. Kitto, *op. cit.*, p. 71.

8. Thomson, (George), *The Orestia of Aeschylus*, Cambridge 1938, p. 17.

أجا ممنون ـ فالشخصية هى التى تخضع للموقف ، واهتمامنا بالشخصية رهن القدر الذى يتطلبه الموقف ، والعنصر المأساوى هنا لا ينهض من التصارع داخل العقل أو العاطفة ، وانما يأتى من أن أناسا يصدع التهور والعنف نفوسهم ، آثمين يقدمون على مزيد من الاثم وهتك العدالة بما يجلب عليهم مزيدا من الدمار ٠ كل مايعنينا أن نرى هذه الشخصيات هنا على هذه الدرجة من التهور والعنف كى يتناسبوا مع الموقف ، أما مايدور بعقلهم وخلدهم فتلك مسألة جانبية لا تعنينا كثيرا ، ولهذا لاينبغى أن نترك أنفسنا تتوه فى مسارب شخصية من الشخصيات وانما أن ننظر الى الموقف ككل ، وننظر الى الممثلين أمام هذه الخلفية من الآثام ، والكورس هو الذى يقوم برسم هذه الخلفية نيابة عن الممثلين ٠

وفى هذه المأساة يصحو الماضى على نداء الحاضر ، والماضى عامل له أهميته فى تشكيل
وفى هذه المأساة يصحو الماضى على نداء الحاضر ، والماضى عامل له أهميته فى تشكيل
الحاضر ، والسبب ليس أن ما تفعله كلوتيمنسترا يرجع سببه الى ما حدث فى الماضى ، وانما ارتباط الماضى بالحاضر لا يقف عند هذا المفهوم الضيق ٠ ذبح أجا ممنون ابنته منذ زمن طويل رهذا جزء من خطيئته ، ولايقل أهمية عن هذا الجزء تدمير معابد طروادة الذى وقع بعد ذلك برمن طويل وهذا جزء آخر من خطيئة لا يقلل من أهميته أنه حدث بعد مقتل افيجينيا بعدة أعوام ، وعما قليل ستحكى كساندرا تاريخ أسرة اتريوس الاسود ، وهذا أيضا جزء له أهميته ، وسيمشى أجا ممنون فوق بساط الآلهة ولهذا أيضا أهميته كجزء من خطيئة أجا ممنون ، كل هذه الاجزاء تزيد من وزن الخطيئة وتؤكد دمار البطل وهى تصحو جميعا بمجرد ظهور كساندرا كأنها قد أذابت قشرة ثلجية تحجب عنا رؤية الماضى فى وضوح الحاضر ، وليست ثلاثية الاورستيا وحدة واحدة لان الحدث فيها مستمر على مر الزمن ، وانما هى رحدة واحدة بالمعنى الذى تفصح عنه حيوية الحدث ٠ يقفز الماضى أمام الحاضر ويلقى المستقبل خلفه ظلالا تلف الماضى والحاضر معا ، رهذا اللقاء بين الماضى والحاضر والمستقبل يتم داخل الشخصية فى « الكترا» يوربيديس حيث نرى ذكرى الماضى حية نابضة فى قلبها دائما ، لكن هذا اللقاء يتم فى « أجا ممنون » على أيدى الكورس ٠ فى مأساة الشخصية كان لا بد أن يتم اللقاء داخل الشخصية ، أما فى مأساة الموقف فلا يعنينا ان كان الاشخاص يذكرون الماضى أم لا يذكرون ، وخير لهم أن ينسوه ، أما نحن فينبغى ألا يغيب عنا الماضى ، والكورس هو الذى يقدم لنا هذه الخدمة الجليلة ٠

ونعود الى الممثل الثالث من جديد لنرى أن أخطر الادوار التى قام بها هو دور كساندرا على الرغم من صمتها ٠ عندما يدخل أجاممنون وتدخل خلفه كساندرا ـ فى هيئة ملكية رغم أنها ترسف فى أصفاد الاسر ـ لاتنطق بكلمة ٠ ولا تلقى اليها كلوتيمنسترا بالا فى بادىء الامر ، ولكنها عندما تأمرها أن تدخل لتشهد الاضاحى لا تتحرك كساندرا ولا تجيب ، ويحاول الكورس أن يقنعها بالانصياع لأمر كلوتيمنسترا لكنها لا تنطق أيضا ، غير انها عندما تترك وحيدة مع الكورس تستصرخ أبوللو ثم تنفجر فى حديث طويل مع الكورس، وواضح أن أيسخيلوس قد أفاد من الممثل الثالث ولكن على نحو مخالف عما دأب عليه سوفوكليس ، لا يمثل الممثل الثالث تيارا ثالثا يلتقى عند ملتقى التيارين الآخرين ، فها هى كساندرا لا تنطق بكلمة واحدة ، وهذا الصمت أبلغ من الحديث ألف مرة كما أن لهذا الصمت ضرورياته الحتمية لانها لو تحدثت لأفسدت الموقف الدرامى ٠٠ نحن نعرف أن نقطة البدء فى الحدث هى مقتل افيجينيا ، فمن هنا بدأت كراهية كلوتيمنسترا وبدأت أبشع خطايا أجا ممنون ، وعلى مدى عشر سنوات أقترف أجا ممنون آثاما أخرى ، قدم أرواح اليونانيين طعاما للموت ودمر معابد الآلهة فى طروادة ثم اختتم المطاف بالعذراء كساندرا عشيقة المغتصبة التى أتى بها لبيت الزوجية ، وها هو مقدم على خطيئة أخرى بالسير كاله فوق بساط أحمر ، كل هذه الآثام تزيد من وزن خطيئة ، أما الخطيئة الاساسية

فهى قتل ابنته ، ومجرد وجود كساندرا فوق المسرح فحسب – دون حديث – أبلغ رمز يذكرنا بكل ماضى هذا الانسان ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان لا ينبغى أن تطمس صورة كلوتيمنسترا الخائنة الغادرة صورة كلوتيمنسترا الام المفجوعة فى ابنتها ، فان تحدثت كساندرا قطعت خيط الرحمة الواهى – الوحيد مع ذلك – الذى يصل بين قلوبنا وقلب هذه الام المفجوعة ، ولو أن يوربيديس صور هذا المشهد لصاغ لكساندرا حديثا طويلا ، وربما فعل هذا سوفوكليس أيضا ، ولأشركها فى نسيج الموقف أو جعلها تعرض احدى وجهات النظر ، أو جعلها تقوم بدور المقابل الدرامى لكلوتيمنسترا مثلما كانت أسمينا مقابلا دراميا لأنتيجونا ، ومثلما كانت خروسيثيميس بالنسبة لالكترا ، أما ايسخيلوس فقد صاغ لها حديثها بأحرف من الصمت وبرع فى انطاق صمتها كل البراعة وجعل منها معينا مكملا للكورس ، ولو أن ايسخيلوس كتب هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات لأسند دور كساندرا للكورس فهى – عندما انطلقت فى الصراخ – كانت تعرض علينا قصة منزل أتريوس منذ ماضيه البعيد الى حاضره ، ثم تتنبأ بالمستقبل ، وقد قام الكورس بمثل هذا الدور من قبل ، وها نحن نشهد على صفحة روح كساندرا أن المستقبل يعانق الماضى على صعيد أحداث الحاضر •

ويراودنا الآن سؤال : هل أجا ممنون شخصية مأساوية تقليدية ؟

يحدد ارسطو البطل المأساوى بأنه « ليس فى الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم » « كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الاثم فى حق أبيه أو الام فى حق ابنها ، أو الابن فى حق أمه » (٩)

والفاجعة أو هوة الشقاء التى تنتهى بدمار البطل – *To phthartikon* فيما يحدد ارسطو فى فن الشعر – ينبغى أن تمهد لها المسرحية فى تتابع منطقى تقود الحادثة فيه الى غيرها داخل اطار قانون الضرورة والاحتمال » *To eikos ê anankaion*

ويتحتم أن تكون هذه الفاجعة نتيجة لسقطة البطل « الهمارتيا *hamartia* » التى تأتى من خلال عمل يقترفه فيه رجس أو معصية miaron ويؤد عذاب البطل فى النهاية وشفقتنا عليه الى تطهير *Katharsis* نفوسنا من الخوف بالخوف والشفقة • فالى أى حد تنطبق هذه المواصفات التقليدية على أجاممنون بطل مسرحيتنا •

لقد استخلص ارسطو مواصفاته ومقاييسه من دراسته الحميمة لروائع التراجيديا اليونانية القديمة وأفاد بالشروح والتعليقات المدونة على حواشى هذه الروائع– وهى شديدة الولاء لذوق الجمهور الذى شهد هذه المآسى لقصر الفاصل الزمنى بين الشراح والمعلقين وبين جمهور العصر الذى عرضت فيه هذه المآسى – ومع ذلك فقد صادفنا نموذج فريد – قريب الشبه بأجا ممنون – فى « الكستس » ليوربيديس ، وقد تقبله بالرضى آنذاك جمهور المشاهدين ويشهد على ذلك انهم منحوا هذه المأساة الجائزة الثانية • تطل علينا الكستس فى هذه المسرحية امرأة فاضلة ، تكاد تكون قديسة ، لم ترتكب اثما – وهى عند هذا الحد وحده تخرج على مواصفات أرسطو للبطل المأساوى – ومع ذلك تنتهى حياتها بفاجعة ، فتصبح بذلك شخصا مأساويا وان كانت ليست شخصية مأساوية ، أو هى ضحية مأساوية بمعنى انها كانت موضوعا للمأساة وقعت عليها الكوارث فى النهاية أكثر منها عنصرا فعالا فى المأساة بمعنى أن تكون سببا حقيقيا للدمار الذى يحيق بها(١٠) •

وفى « ميديا » يوربيديس نصدف مثلا غريبا أيضا للبطل المأساوى ولكن من نوع آخر ، ففى هذه المسرحية يقدم لنا يوربيديس

(٩) أرسطو ، فن الشعر ، ١٤٥٣ ١ – ٩ ترجمة د • عبد الرحمن بدوى

(١٠) عن هذه المسرحية انظر : المجلة ، العدد ١١٩ ، يوربيديس وعصره – ٢ – ص ٥٥

العقلانى مسرحية من داخل مسرحية . « فمنذ البداية تبدو ميديا شخصا مأساويا» أو ضحية مأساوية لانها كانت أما تحب ولديها وزوجة تخلص لزوجها ومع هذا تمضى حياتها نحو كارثة ، « ولكنها ليست بطلا مأساويا أو شخصية مأساوية ارسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم ولا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب فى هذه الطبيعة الدرامية(١١) »

لكن يوربيديس يجعل من غلبة العاطفة على العقل فى نفس تلك السيدة ، وانقيادها للعاطفة ، سقطة دائمة لازمة بها ، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها ، وقتلت بلياس وقتلت كريون وابنته وقتلت ولديها البريئين، ومأساة هذه السيدة أن العاطفة عندها أقوى من تدابير العقل (١٠٧٩) مما يجعل منها قوة يجب أن تباد منذ البداية ، فقد قدر عليها أن تظل مصدرا لعذابها ولتعذيب الآخرين، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل الا مخلفة وراءها الدمار وهذا وحده يفسر موت جلوكى البريئة وموت الملك وموت الطفلين ، فقضت على كل هؤلاء مثلما قضت على أمنها وسلامتها – وهذا جانب له أهميته فى المأساة – أو بمعنى آخر وقع جانب الخير فى ميديا ضحية لجانب الشر فى نفسها والسقطة فى كيان هذا الجانب الخير أنه انصاع لجانب الشر ، أو بمعنى آخر كان ثمة شخصيتان لميديا احداهما قوة شريرة وقع ضحية لها كل هؤلاء الابرياء – ولهذا كان من المحتم أن يطيل يوربيديس فى وصف بشاعة وقسوة موت ضحاياه – ومن بين هؤلاء الضحايا الذين أهلكتهم ميديا الشريرة كانت ميديا السيدة الطيبة والزوجة الامينة نفسها ، ونحن نشعر بالعطف على هذه السيدة عندما نجد ضحاياها يساقون الى هلاكهم على يد تلك القوة الشريرة وعندما نرى ميديا نفسها تساق الى نفسها .

« يقدم يوربيديس لنا هذا المثل – عن قصد – على أنه محصلة لأفكاره عندما تتكشف

(١١) المجلة ، العدد ١٢٠ ، يوربيديس وعصره – ٢ ص ١٨

لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآثمة أو الزوجة المنتقمة وانما على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية ، أو بمعنى آخر يقدمها لنا رمزا لفكرة مأساوية فى فكر يوربيديس ، ودعك ممايجرى على المسرح، فمع هذا العقلانى لا ينبغى أن ننظر الى المسرحية التى يجرى تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقية وانما هى القناع الذى تطل به علينا الفكرة المأساوية وينبغى أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجرى بين هذه الظلال ، أما الاشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفى وراءه يوربيديس أفكاره لما فيها من خطورة تتهدد حياته » (١٢)

وتقدم لنا مسرحية أجا ممنون مثلا آخر للبطل ، قريب الشبه من الكستس ، وهما معا يقفان مثلا فريدا فى التراجيديا اليونانية القديمة كلها ، فأجا ممنون – كالكستس – ليس شخصية مأساوية ارسطوطالية وانما هو ضحية مأساوية أو شخص مأساوى ، ولنر كيف وصلنا الى هذا الحكم .

اننا نلحظ أن أيسخيلوس قد عكس الترتيب الزمنى للأحداث فأعاد الى أذهاننا قصة قتل اتريوس أخاه ثوأستيس واطعامه لحم بنيه فى الجزء الاخير من المسرحية فحسب وأغفله كل الاغفال فى الجزء الاول منها بما يذكى فى عقولنافكرة تميل الى فهم أجاممنون على أنه كان ضحية للعنة الآباء والأجداد وأنه قد ورث أوزار هؤلاء الأجداد عن أبيه وها هو يكفر عنها بموته، بينما عجل بذكر موت افيجينيا والح على ترديده وابراز الوحشية والقسوة اللتين انطوت عليهما هذه التضحية بما يميل بنا الى الاعتقاد بأن أجا ممنون لم يكن ضحية للعنة الاجداد وانما كان مذنبا تردى فى سقطة « همارتيا » هى عجرفته وتكبره عندما أردى أيلا للالهة ارتميس فعاقبته بأن دفعت به دفعا الى الخطيئة – عندما حتمت التضحية بابنته – حتى ينال بعد ذلك عقابا رادعا بموته على يد زوجته . تقول الاسطورة ان أجا ممنون قتل

(١٢) المجلة ، العدد ١٢٠ ، يوربيديس وعصره – ٣ ص ٨٣

أيلا بريا للالهة ارتميس ثم راح يتباهى فى تيه وخيلاء hybris بين أترابه بقوته وشجاعته ولو أن ايسخيلوس أورد ذكر هذا الجزء من الأسطورة فى مسرحيته لأصبح هذا الكبر والتعالى سقطة فى سلوك البطل hamartia يستحق عليها العقاب ولأصبحت الاستجابة لمطالب الالهة ارتميس بقتل افيجينيا اثما يدنس يديه خاصة وأن الالهة الرحيمة قد خيرته ـ بسخاء الكرام ـ بين قتل ابنته أو الرجوع عن الحرب وأنه كان بوسعه أن يعود ويبقى على حياة ابنته وحياة آلاف اليونانيين الذين أكلت الحرب أرواحهم ٠٠ غير أن ايسخيلوس قد أغفل ـ عن قصد ـ هذا الجزء من الأسطورة وكانت النتيجة مذهلة ٠

فى المسرحيتين التاليتين من الثلاثية ـ حاملات القرابين والهات الرحمة ـ يختفى ذكر جرائم أجا ممنون كلها، وفى هذه المسرحية « أجا ممنون » يتبين لنا أن الالهة ارتميس لا تنزل عقابها بأجاممنون لسقطه فى سلوكه وانما لسبب آخر بعيد عن أجا ممنون فى ذاته كل البعد ٠٠٠ لقد كانت أرتميس تضيق بزيوس نفسه لا بأجا ممنون ـ « ودعك من الاعتقاد بأن القوى القدرية الوحيدة القادرة على التصدى لزيوس الأيسخيلى هى المتمردون الذين شقوا عصا الطاعة أمثال برومثيوس والمخلوقات السابحة فى دهمة الظلام أمثال الارينوس (الهات الغضب والانتقام) (١٣) ٠

فى النشيد الأول من المسرحية تبدو لنا حملة أجا ممنون (ومينلاوس) رسالة الهية أناط بها زيوس الى هذين العاهلين (٤٠ـ٧٠):

« بأمر من زيوس رحل العاهلان ولدا أتريوس ، بأسطول من ألف سفينة خرج العاهلان من أرض اليونان ٠٠٠ الخ » (٤٠ ـ ٤٣) ٠

من أجل امرأة فاجرة مزواجة « *Polyanaros amphi gynaikos* » أرسل الاله زيوس كسنيوس ، حامى حقوق الضيف والمضيف هذه الحملة لتقتص من بارس الذى خان العهد وأغرى الزوجة على هجر زوجها ٠ « لقد وقعت سقطة شنعاء ، وتلك هى خطة زيوس فى تصويب الخطأ : ليكن الملوك الذين شرعوا فى هذه الحملة هم رسل العدالة ، خدم يحملون ارادة زيوس » (١٤) ٠

وفى الجانب الآخر تقف ارتميس لتحول دون هذه الحملة لأنها تبغض زيوس منذ البداية، ولأنها حامية الضعفاء وراعية الأجنة ، فترسل ريحا حاسرة تمسك السفائن عن الابحار ٠

كانت اهانة بارس لمينلاوس مسددة نحو زيوس ، حامى حقوق الضيوف والمضيفين ، وكان انتقام زيوس بهذه الحملة اهانة مسددة الى ارتميس حامية المدينة والأسرة ، وهنا نلمس تفسيرا معقولا للفأل : النسران هما أجا ممنون ومينلاوس سبطا اتريوس ، وأنثى الأرنب الحامل التى مزقها النسران وأخرجا من أحشائها عددا كبيرا من الأجنة هى طروادة بما فيها من مواطنين آمنين ، وموت أنثى الأرنب هو سقوط طروادة ، وليس كما يذهب تومسون من أن الأرنب يرمز الى الزمن الذى ستسقط بعده طروادة لأن هذا التفسير يغفل حقيقة بيولوجية هامة هى أن أنثى الأرنب لا تضع بعد حمل عشرة شهور أو حتى عشرة أسابيع (١٥) ٠ لهذا نجد الالهة ارتميس غاضبة على زيوس «تبغض كلبى ابيها المجنحين» وتأبى على النسرين نصرا يسلباه دون حق ٠ (١٤٠ ـ ١٤٤) ٠

الربة الرحيمة أرتميس
تكره كلبى ابيها المجنحين
ينهشان الأرنب بصغارها فى أحشائها
وتبغض تلك الوجبة الدامية (١٤٦ ـ ١٥٠) (١٦) ٠

أيتها الربة الرحيمة ، حامية الأشبال
الضعيفة العجزة من آبائها الاسود الضارية
وحامية الرضيع من ذويه الوحوش
نضرع اليك أن يتحقق كل خير
وأن يندحر الشر
ويستقيم الخطأ فى هذا الفأل ٠

ولأن الربة الرحيمة حامية الضعفاء تبغض

13. Kitto, (H.D.F.), *Form and meaning in Drama*, Methuen, London 1960. pp. 2 ff.

14. Sheppard, J.T., *Aeschylus the Prophet of Greek Freedom*, p. 11, apud: Kitto, *op. cit.*, p. 2.

15. Thomson, (G.), *op. cit.*, pp. 19-20.

(١٦) الوجبة الدامية هى أكل الارنب وليس المقصود مأدبة ثوأستيس

أن تكتوى المدنية بويلات الحرب فتثكل الأمهات أبناءها وتضع الحيوانات أجنتها وتهيم الطيور ولهى على أفراخها فقد أرسلت الريح تحسر الأسطول لتدرأ هذا الدمار وستفلح فى ذلك، أو فليدفع أجا ممنون ثمنا باهظا يأباه على نفسه كل صاحب مروءة وشهامة ٠

يجرى هذا على الصعيد الالهى ، « غير أننا من ناحية أخرى نلمح أ ن الحملة قد اتشحت بمظهر اخر هو المظهر الانسانى ، عندما يعود أجاممنون يقول له الكورس (٧٩٩ وما بعده) « عندما كنت على أهبة الاستعداد لهذه الحملة – لا أخفى عليك – اسقطتك من عينى » ٠٠٠ « فلم أكن أرى آنذاك أنه من الحكمة فى شيء أن تسعى الى استرداد عاهرة جسورة وأن تدفع ثمنا لهذا أرواح الرجال ، ولكن الآن ، ما دمت قد أحرزت النصر ، فلا بأس ، حسن كل ما ينتهى على وجه حسن » ونفس هذا الأثر يبتعثه فينا حديث الكورس من قبل (٤٤٥ وما بعده) » عن الحملة التى اطعمت الموت أرواح أعظم أبطال هلاس من أجل زوجة رجل آخر ، « *Allotrias diai gynaikos* »
من أجل امرأة مزواجة
«*Polyanoros amphi gynaikos* »
عاهرة جسورة(١٧) « *tharsos hekousion* »

ومن ناحية أخرى لا نلمح أثرا لادراك أجاممنون أنه يحمل رسالة الهيه من زيوس٠٠ أما كان الأحرى به اذن أن ينزل عن عمياء رغبته فى تدمير طروادة فيحقن بذلك دماء أبطال هلاس ويبقى على فلذة كبده ؟٠٠ لقد تنبه أيسخيلوس الى أن صعوبة الموقف وقسوة الاختيار ستذوبان فى ميوعة سهولة التراجع ولذلك يلجأ سريعا الى استعمال كلمات ذات ايحاءات هائلة ليقوى قضيته ويبرز حتمية الموقف الحاسمة فيجعل أجا ممنون يعبر عن استحالة التراجع وتركه الاسطول مستخدما كلمة « ليبوناوس *liponaus* » بمعنى « ترك الأسطول » وهى كلمة قريبة فى نطقها وفى مخارج حروفها من كلمة « ليبوتاكسيا *lipotaxia* » « الفرار من الخدمة العسكرية» وهى جريمة شنعاءتجلب الذل والعار، ولهاتين

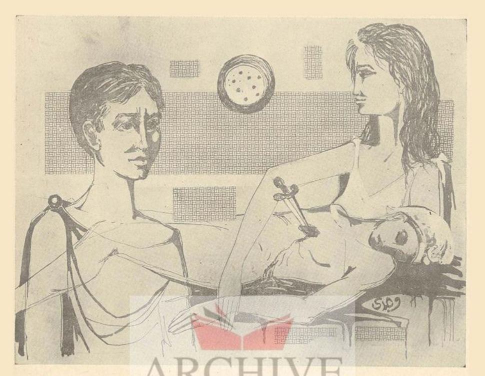
17. Kitto, *op. cit.*, p. 3.

الكلمتين أصل واحد اشتقا منه ، ولا شك أن من يسمع أجا ممنون يعبر عن فكرة ترك الأسطول بهذه الكلمات سيدرك قسوة وصعوبة اختياره ٠

غضب ارتميس اذن بسبب فعلة كان أجا ممنون بصددها ، ولا ذنب له فيها لأنها رسالة السماء اليه وليس بسبب جريمة اقترفها من قبل وتطلب تكفيرا عنها٠٠ فلماذا طلبت منه هذا الثمن الفادح لتترك الأسطول؟ كان ايسخيلوس لا يجيب بالكلمات وانما – كبندار وسوفوكليس وشكسبير أيضا – وانما يوضع المواقف الى جوار بعضها البعض بطريقة صارخة : « فسفك الدماء دون حق الذى سيلطخ يدى أجا ممنون حين يقتل ابنته يعادل تماما سفك الدماء دون حق الذى سيدنس يديه اذا استمر فى هذه الحرب «من أجل امرأة عاهرة » ٠٠ لقد أنيط اليه بقيادة هذه الحملة التى ستجهز على أرواح بريئة لا حصر لها ٠٠ حسنا اذا كان محتما عليه أن يفعل هذا فلتكن أول روح بريئة يقضى عليها من عندياته ، ولتقع على كاهله تبعات عمله » (١٨) ٠

لم تقتل كلوتيمنسترا زوجها أجاممنون اذن لما الحقه بها من أذى فحسب وانما لجرمه فى حق اليونان بما أهلك من أبطالها وفى حق طروادة بما أذاق أهلها ودمر معابدها ، وقد ورد حكم صريح : « الآلهة لا تغفل عن مريقى الدماء »
« *Tôn Polyktonôn gar ouk askopoi theoi* ».
ولسوف تصب الآلهة جام غضبها على أجا ممنون على ما أراق من دماء ولسوف تكون كلوتيمنسترا هى وسيط الآلهة لاجراء هذا العقاب ، وباعثها على ذلك ببساطة هو الانتقام لابنتها يعضده فجاة اهانة جديدة هى كساندرا ، ولكن لأن التضحية بافيجينيا كانت بمثابة الرمز الى كل الدماء التى أريقت فى الحرب فقد كانت هى السبب الرئيسى ظهر تحت تأثيره السبب الآخر ٠ (١٤٩٨ – ١٥٠٥)
med' epilexêeis Agamemnonian einai m'alochon.
«لا تنادنى زوجة أجا ممنون ، لست زوجته ،

18. Kitto, *op. cit.*, p. 4.



أنا شبح القتيـــل الذى أطعمه اتريوس أتى منتقما فى صورة امرأة » ٠

كان أجا ممنون اذا ضحية لنزاع بين اله والهة ، وهو هنا ضـحية مأساوية أكثر منه شخصية مأساوية ارســطوطالية ، لأنه لم يقترف اثما بارادته ، ولكنه كان مسوقا الى كل ما فعل ، ودماره *To phthartikon* لا يأتيه من خلال خطأ « همارتيا ـ *Hamartia* تقوده الى هذا الدمار حسب مبـدأ الضرورة والاحتمال *To eikos ê anankaion*
وانما كان ضحية لارادة الآلهـــة من ناحية وللعنــة الأجداد ـ كما عبر ايسخيلوس عن سبب دماره فى النهاية ـ وهما لا تتعارضان لان لعنة الاجداد قد نزلت على أجا ممنون فى هذه الصورة التى جعلته يبدو ضحية للآلهة ٠ ولو أن أيسخيلوس قد جعل من غطرســة أجا ممنون حين قتل لأرتميس أيلها سببا فى دماره لتغيرت المسرحية كلهـــا ، ولأصـــبح خطأه المائل فى عجرفته hybris وتباهيه بقتل الأيل هما السقطة « همارتيا » التى تقود حياته الى الدمار ولأصـــبح أجا ممنون بطلا مأساويا تقليديا يخضع لمواصفات أرســطو وليس ضحية مأساوية ٠

تلك هى أهم ملاحظاتنا على النص اليونانى القديم ، ونختتم هذه العجالة بملاحظات سريعة على ترجمة الدكتور لويس عوض لهذا النص

أجا ممنون لويس عوض

لعل أهم القضايا النقدية التى تصادفنا فى دراسة المسرح اليونانى القديم وأصعبها هى تلك التى تبحث فى طبيعة العلاقة بين الشعر والدراما فى صياغة روائع هذا المسرح ، اذ لكل من هذين الجنسين قضـــاياه المتفردة ، « واذا كان التكنيك الدرامى عبئا على المحتوى فى المسرحية بما يتطلب من مواصفات وشروط تقليدية خاصة بهذا الفن فان صب هذا العمل

أخيرا فى قالب جديد من الصياغة الشعرية يصبح عبئا آخر بما يفرضه الشعر من قيود جديدة » ، وفى نهاية الأمر نجد أنفسنا «ازاء هذه القيود والتعقيدات بصدد مباحث أخرى تفرضها القضايا الجديدة التى تنهض الى الوجود من غمار التداخل بين الشكلين » .

ولن نستسلم للاغراءات التى تجرنا الى مسارب البحث فى طبيعة العلاقة بين الشعر والدراما ونكتفى بالاشارة الى أن الشاعر المسرحى اليونانى القديم قد كان يرزح تحت أعباء مجهود هائل حتى لا يصطدم ابداعه الشعرى - كشاعر - بتعقيدات التكنيك الدرامى وبأهداف الدراما ، ولكى لا يتعثر - ككاتب مسرحى - فى شباك من قيود الشعر ، يبذل كل هذا المجهود على الرغم من أن الأساطير التى استمد منها مضامين نتاجه الجمالى هى من صميم ديانته ، وهى حية فى عقله نابضة فى وجدانه ، وهى الى جانب ذلك بالغة الثراء بصورها وايحاءاتها وأخيلتها التى لا تقف عند حد وتلك كلها من أدوات الشعر التى تعين على تهوين عبء الصياغة الشعرية فى المسرح ، ومع ذلك ظلت المشكلة الاساسية قائمة : كيف يتأتى له - كشاعر مسرحى - أن يسمو بابداعه الدرامى الى التكامل دون أن يكون ذلك على حساب ابداعه الشعرى ، أو بتعبير آخر كيف يتم له التكامل الشعرى دون أن يذهب بقيمة نتاجه الدرامى ، ولعله فى سبيل التوفيق بين هذا وذاك قد أرغم على بعض الخسائر أو التضحيات .

وننتقل الى قضية أخرى .

فى الترجمة - وخاصة ترجمة الاعمال الادبية - تعجز اللغة المنقول اليها عن حمل كل مضمون العمل الأصلى فى أمانة تامة ، ولا يجدى فى سد هذا العجز الالمام التام باللغة المنقول منها والتمكن من اللغة المنقول اليها ، فلا مناص من هذا القصور عن نقل كل المضمون ولو كنا نترجم الافكار من لغة الى نفس اللغة ، من العربية الى العربية مثلا ، فمجرد المساس بالكلمات اضعاف - ان لم يكن قتلا - لعملية الابداع الأولى ، ولذلك يقال ان الترجمة خطوة ثانية من النص . واذا كان العمل الذى نحن بصدد ترجمته قد تمت صياغته أصلا شعرا كانت مشكلة الترجمة أصعب ، وكانت ترجمة العمل بعيدة عن أصلها عدة خطوات ، لأن المعنى فى العمل الشعرى لا يأتى من مدلول الكلمات ، فنستبدل كلمة بكلمة وانتهى الأمر ، وانما المعنى شيء ينطوى عليه الشعر فى ذاته ، ولا تحمله مفاهيم الكلمات بقدر مايخلقه ترتيب الكلمات على نسق خاص ونظام معين دقيق بحيث يختل المعنى اذا اختل ترتيب الكلمات ويتغير معنى الكلمة الواحدة بتغيير استعمالها من قصيدة الى أخرى (٢١) .

وبسبب هاتين العقبتين - اللغة والشعر - نستطيع أن نحدد القضية على هذا النحو :

يبعد مضمون الترجمة عن أصله بسبب اللغة خطوة .

ويبعد عن أصله بسبب اللغة وبسبب الصياغة الشعرية فى احدى اللغتين - المنقول منها أو المنقول اليها - عدة خطوات .

ويبعد المضمون فى الترجمة عن أصله بسبب اللغة والصياغة الشعرية فى اللغتين - المنقول منها والمنقول اليها - خطوات كثيرة لأنه اذا كانت اللغة وحدها عبئا على مضمون العمل الأصلى فان صياغة الترجمة أخيرا فى اللغة القاصرة - المنقول اليها يصبح عبئا جديدا ينحنى تحت وطأته المضمون .

وقد يبدو أن فى هذه القضية جانب زائف ، لأن المترجم لا ينقل العمل الى لغة أخرى نثرا ثم يصوغ هذا النثر شعرا - وان كان هذا هو مايحدث فى بعض الأحيان ولكننا اذا وضعنا قضيتنا الأولى عن الدراما والصياغة الشعرية الى جانب مشكلة الترجمة تبين لنا أن الأمر لا يختلف كثيرا ، سيان أن يبدأ المترجم بنقل المضمون الى لغته نثرا ثم يصوغ ترجمته شعرا ، أو أن يقوم بالترجمة شعرا منذ البداية .

نعرض هاتين القضيتين هنا لندلل على أمرين :

---

21. Archibald Macleish, *Poetry and Experience.*
عرض د . فايز اسكند ، المجلة العدد ٨٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣ ص ١١٨

أولا : لـــكى ندلل على مـــدى ما تجشمه أستاذنا الدكتور لويس عوض من مشاق فى ترجمته مسرحية أجاممنون الى العربية .

وثانيا : لكى ندلل على مدى ماتكبده النص اليونانى بنقله الى العربية فى صياغة شعرية من خسائر .

لنتفق أولا أن الشعر لم يكن هو انسب اطار تنقل فيه مضمون مسرحية أجاممنون ، لأســباب كثـــيرة أولهـــا السببان اللذان ذكرناهما ، وأهمها أنه لم يكن ثمة حاجة أصلا الى هذه الصياغة الشعرية الا فى أناشيد الكورس ، لأننا نخطىء اذا زعمنـــا أن روح النص اليونانى تأبى أن تعيش فى جسد آخر من لغـة مغـايرة الا اذا كان هذا الجسد من الشعر ، لأننا نبنى هذا الاعتقـــاد على فهم خاطىء لطبيعة الشعر فى المسرح اليونانى ، فنغمة الشعر لا تتأتى فى نصـــوص المسرح اليونانى من الوزن ومن الجرس الذى ينبعث من تقارب مخارج حـــروف كلمات السطر الواحـــد مثـــل : (أوتوتوتوى بوبوى دا ابوللون ، ابوللون

otototoi Popoi da. Apollôn Apôttun.

ويعين على هذا التقارب تماثل نهايات كل أسماء المجمـــوعة الواحدة فى حالة الاعراب الواحدة ، كل أسماء المجموعة الأولى (فى التصريف) مثلا تنتهى فى (حالة الرفع) Nominative بالألفا α او الايتا وفى حالة المضاف Geniitve بالألفا ــ سيجما أو الايتا ــ سيجما وهكذا فى باقى جميع حالات الاعراب ، نقول ان نغمة الشعر لا تتأتى من الوزن أو من تقارب مخارج حـــروف الكلمات ــ وان كان هذان الأمران من أهم عناصر تلك النغمة ــ وانما الشعر ينبض فى كيان المادة نفسها ، فان موضوعاتهم الدينية ــ فى أغلب الأحيان ــ تخلع على نتاجهم ــ من المسرحيات ــ مسحة شاعرية ، فأيسخيلوس ــ مثلا ــ قد هيـــأ للدراما تكاملها فى اطار من الطقوس الدينية ذات التناغيم الملائكية فادخل بذلك الشعر فى مادة المسرحية نفسها ولم يعد قاصرا على الكلام والوزن والصـــورة فحسب ، ويشبه الكورس عند ايسخيلوس الى حد كبير جماعة الكهان الذين يرتلون القداس فى الكنائس فى هارمونية روحانية ، ويطل علينا الشعر أيضا ــ أو ان شئت فقل الشاعريه ــ من المواقف عندما يتحول الانسان فيها الى رموز لمعان كلية ، فالكترا ان كانت تحب أباها حقا عليها أن تناصب أمهـــا العـــداء ، وكذلك أورستيس ان أراد أن يحمـل واجب الوفاء لأبيــه فعليه أن يقتل أمـــه ، وهما ــ الكترا وأورستيس ــ هنا ليسا فردين بقدر ماهما رمزان للقدر الذى جعل ممن وهبتهما الحياة عدوهما الاول رغم حبهما لهـــا ، وهمـــا رمز لتحول المجرم ضحية والضحية مجرما ، وكذلك ميديا اذا كانت تحب ياسون حقا فعليها أن تذبح أخاه وتنثر أشلائه على صفحة البحـــر لتنقذ الحبيب بحبيب آخـــر ، وأوديبوس يتحول فى لحظة الى رمز للمجهول والى قسوة القدر والمصـــير الذى تسـوقه اليه الآلهة ، وهيبوليتوس أيضـــا اذا أراد أن يخلص لأرتميس الطهـــارة والنقـــاء فليكن ضحية أفروديتا الحب والرغبة ، وكذلك أجاممنون ، اذا كان عليه أن يحمل رسالة زيوس فيلطخ يديه بدماء الأبرياء فى طروادة فعليه أن ينصاع الحكم ديميتر وليكن أول دم برىء يلطخ يده هو دم ابنته ، والشعر أيضا فى مادة الموضوع الاسطورية بما تزخـــر به من أخيلة وصور وفانتزيه ، وهنا تكمن خطورة بالغة اذا ترجمنا مثل هذه المادة الأسطورية الى لغتنا شعرا ، لأنه برغم المكونات الخيـــالية والروحيـــة والصوفية والأسطورية التى شاد عليها شعراء التراجيديا اليونانية القديمة مسرحهم ، فان العالم الذى أقاموه ليس عالما غير واقعى ، انه فى الحقيقة عالم وثيق الصلة بحياتهم ، وقد كان أولئـك الشـــعراء ــ بعبقريتهم الفـذة ــ يستخدمون اشـــارات مقتضــــبة سريعة خاطفة ــ فى ذكاء بالغ ــ لتوجه انفعال الجمهور بتذكيرهم بأحداث أسطورية لا يجهلها الطفل اليونانى لأنها من صميم عقيدة اليونانيين (هم يفسرون الاسطورة فى اطار عقيدتهم أن كل أحداثهـــا من تدابير آلهتهم) ، فمثـــلا فى « أجاممنون » عندما تقول كساندرا « الأب يأكل لحم بنيه » (١٢١٦) لاشك أن المتفرج اليونانى عندما يسمع هذه الجملة يقفز خياله

توا الى أتريوس يذبح أبناء اخيه ثوأسيتس ثم يطهو لحومهم ويقدمها لأبيهم يأكل منها ، ولاشـــك أن الدرب الذى كان يمضى فيه احساسه نحو أجاممنون سينحرف به فجأة الى جهة أخرى ، فبعد أن دخل عليه أجاممنون وبرفقته كساندرا . التجسيد البشرى لكل جـــرائمة وآثامه ـ فأثار فى نفسه الحنق والقنوط سيتحول احساسه فجأة نحو هذا البطل الى عطف وشفقة ، لأن هذا المسكين كان ضحية للعنة الاجداد وحظه من تلك اللعنة أنه كان وريثا لها عن ابيه ، لكننا عندما نسمع هذا التعبير : (١٢١٦ ـ ١٢٢٠)

ملوككم قــد قتلوا أطفالهم
واطعموا الوالد لحم طفله ـ الخ

ونسمعه شعرا ـ والشعر يبيح لنا أن نبنى القصـــور فوق السحب وأن نبحر بينها فى قوارب من ذهب ويبيح للشاعر أن يعبر عن اغراق انسان ما فى آلامه بأنه يذبح نفسه ويعبر عن ظلم انسان لانسان بأنه يقتله ـ عندما نسمع هذا التعبير قد يخيل الى البعض منا أن كساندرا ٠٠ وهى أجنبية عن هـذه الديار ـ تسدد القدح والشتائم الى شعب ذليل امتد ظلم ملوكهم الى حد جعلهم يظلمون أبناءهم ويزرعون العـــداوة والبغضاء ـ فى قلوب رعيتهم ـ بين الأب وابنه ٠ الا اذا افترضنا أن كل جمهـــور المسرح من الملمين بجميع الثقافات ٠ لكى نتوقع أن يحدث هذا التعبير نفس الأثر الذى أحدثه فى نفوس جمهور أثينا ٠

لو كان ثمة ضرورة تحتم ترجمة هذا النص شعرا لأحنينا رءوسنا تقديرا واعجابا بهذا الاستاذ الذى يتجشم كل هذا العناء ويبذل غاية جهوده ليوفى هذه الضرورة حقهـــا ولاغتفرنا له كل ماقد يقع فيه من أخطاء ولو فاقت نسبتها نسبة الصواب ، أما اذا كانت الضرورة تحتم ألا تصاغ ترجمة هذا النص شعر للأسباب التى استعرضناها ومع ذلك يقدم لنا الدكتور لويس عوض ترجمته شعرا فانه يدفعنا بهذا الى البحث عن الاســـباب التى جعلته يتخذ من الشعر ستارا يحجب به نقـائص الترجمـــة اولا ، والى التنقيب عن الاخطاء التى اتخذ من الشعر درعا للدفاع عنها ثانيا ، والى التفتيش والكشف عن المزالق التى تردى فيها فى فهمه مضمون المسرحية ثالثا ، ثم الى رفض هذا العمل على أنه ترجمة للنص الذى كتبه ايسخيلوس العظيم أخيرا ، سواء تمت هذه الترجمة مباشرة أو تمت عن طريق لغة أخرى قامت بدور الوسيط ٠

لاشك أن السبب الحقيقى فى اللجوء الى الشعر هو ادراك د ٠ لويس عوض أن ترجمته عن ترجمة أخـــرى للنص اليونانى فى لغة أخرى غير اليونانية هو بعد عن الأصل بثلاث خطوات وقد قرر د ٠ لويس عوض فى مقدمة ترجمته أنه ترجم عن أربع طبعات انجليزية ، وأنه قد رجع الى النص اليونانى عندما كانت تختلف هذه الترجمات فى نقل المعنى ، ثم أراد د ٠ لويس عوض أن يوهمنا بأن الاخطاء التى اشتملت عليها ترجمته لا ترجع الى أنه لم ير النص اليونانى وانما مردها الى مقتضيات الشـــعر ، والحقيقة أنه نقـــل ترجمته عن الانجليزية دون أن تخطر بباله ذكرى اللغة اليونانية على الاطلاق الا ســـاعة كان يكتب المقدمة ، والا لما كتب مثلا « أشيرون » ص٣٠١ من الترجمة سطر ١١٥٩ من الاصل اليونانى بدلا من « آخيرون » والعـــارف بالأبجدية اليونانية يعلم جيدا أنه ليس من بين حروفها حرف « الشين » وأن ال ch فى الانجليزية هى ترجمة صـــوتية لحرف خـــى (X) اليـــونانى وانما يكتب هـــكذا لأن الأبجدية اللاتينية قد خلقت من حرف يؤدى صوت الـ « خى » وليس لنا حجة فى مجاراة الانجليز فى نقائص لغتهم مادامت لغتنا غنية بالأصوات التى يفتقرون اليها فمن المضـــحك أن يقول العربى « مهمد » بدلا من « محمد » أو « ألى » بدلا من « على » ولا نعتقد الأسماء اليونانية تترجم وأن ترجمة أخيرون هى أشيرون كما أننا لانعتقد أنهذا التغيير قد حتمته مقتضيات الشعر ، وكذلك أغفل د ٠ لويس عوض اسم « كوكيتوس » Kokutos ولعل سبب ذلك أنه لا يعرف هل ينطق هذا الاسم فى اليونانية « كوكيتوس » أم « كوسيتوس » لأنه يكتب بالحروف اللاتينية هكذا : Cocytus ومن

المعروف أن حرف ال C ينطق « س » اذا تبعه أحد هذه الحروف : (i-e-y) ولو رجع الى الأصل لوجد أن من الصدفة الغريبة أن حروف هذا الاسم كلها لا تفترق فى رسمها عن الحروف اللاتينية فيما عدا الثانى ، وأن حرف C اللاتينى قد استبدل بحرف ال « الكبا » K اليونانى فى الانجليزية فيكتب الاسم هــكذا : kokutos ، ودعــك من الأسماء فالخطأ فى نقل نطقهـــا ظاهرة تكاد تنســحب على جميع الأســماء الا القليل الشائع • ولو رجع الدكتور لويس عوض الى الأصل اليونانى لما أغفل دلالة بعض الكلمات التى يستخدمها الشــاعر لتبعث فى النفس ايحــاءات معينة كان يعبر ايسخيلوس عن فكرة ترك الأسطول مستعملا كلمة «ليبوناوس liponâus ليوحى بأن حملة طرواده كانت رسالة مفروضة على أجاممنون وأن ذبحه لابنته كان قــدرا محتوما هو ضــحية له أكثر منه مسئولا عنه لأن هذه الكلمة ــ كما ورد فى أول المقال ــ قريبة فى نطقهـــا وفى مخارج حروفها من كلمة « ليبوتاكسيا lip ɔ ʻaxia وتعنى الفرار من الجندية ، وكان بوسع د • لويس عوض أن يستعمل تعبير يؤدى فكرة الحتمية التى توحى بها الكلمة اليونانية •

على أن استعمال الكلمات لتؤدى ايحاءات غير ما تحمله من معنى ظاهرة شـــائعة فى المسرح اليونانى القديم ، فكريون فى مسرحية انتيجونا يقول : اننى الذى يحكم تلك البلاد مستخدما كلمة « تورانوو » Tyranneuô وكان قصد ســوفوكليس أن يثير فى نفس جمهوره البغض والكراهية لهذا الرجل وهذه الــكلمة « تورانوو » هى التى اشتقت منهـــا كلمة « تورانوس Tyrannos بمعنى طاغية وكان بوسع سوفوكليس أن يستخدم فعل « قراطين Kratein » وهو قريب من كلــمة « ديموقراطية » بمعنى حكم الشعب وفى هذه الحالة تؤدى ايحاءا مخالفا لماتؤديه الكلمة الاولى• لذلك فى مسرحية أوديبوس ملكا يلعب اسم أوديبوس دورا كبيرا فى توجيه الاثر الانفعالى فى المسرحية لان هذا الاسم قريب فى نطقه من كلمة « أويد Oida بمعنى أنا أعرف وقد كان المحور الرئيسى فى المسرحية يدور حول المعرفة • فأوديبوس يريد أن يعـــرف وهو الشىء الذى يريد أن يعرفه وهو لا يدرى انه يبحث عن نفسه وهو يشير الى هذا كلما نطق اسمه •

والحقيقة أنه كان بنيتى أن الحق بهذه الكلمة ثبتا بالأخطاء التى تضمنتها الترجمة ومعهـــا أصلها فى النص اليونانى ، ثم ترجمة لهــذا الأصل الى العربية ومعهـــا بعض الترجمـات الانجليزية والفرنســية لأبين الخطأ فى ترجمة الدكتور لويس عوض غير أنه بعدمقارنة ترجمته بالنص اليونانى بسرعة وجدت أن الأمر سينتهى بى الى اعادة كتــابة الترجمة العربية كلها والى نقل النص اليونانى كله ، وأحتفظ بهذا العمل ــ ولا مجال له هنا ــ ان شاء د • لويس عوض قدمته له ونكتفى هنا بايراد بعض الأمثــلة لما أحدثته الترجمة العربية فى مضـــمون النص اليونانى •

فى النص اليونانى يكاد كل ســطر يســتقل بفكرة مكتملة هى عنصر فى الفكرة العامة ، وفى بعض الأحيان تشغل تلك الفكرة سطرين أو ثلاثة وان كان من النادر جدا أن يحدث هذا • وبسبب الشعر كان المعنى الذى يؤديه السطر اليونانى الواحد يتأدى فى بعض الأحيان فى سطرين أو ثلاثة فى الترجمة العربيـــة حتى تضخم حجم المسرحية اليونانية الى ثلاثة أمثال الأصل اليونانى تقريبا (بعد العد والحصر) وكان من نتيجة ذلك أن كان الحدث يدور حول نفسه بعدد تكرار الأبيات التى تؤدى الفكرة الواحدة وتمضى المسرحيـــة فى بطء غاية فى الرتابة والملل ، وساعد على ذلك نغمــة اللنتو التى التزم بهـــا الكورس فى الأداء اذ بدا هذا الأداء وكأنه قد سجل على شريط ثم اذيع على سرعة أبطأ من سرعةالتسجيل ، وهذا بالاضافة الى الفاصل الزمنى بين بعض الشــطرات الذى كان يشغله صمت الكورس حــين تادية بعض الحركات كالانتقـــال من الأوركســـترا الى البروسكينيون بين مدخل القصر او أداء بعض الحركات التعبيرية كادارة الشــيوخ وجوههم للخلف تعبيرا عن انصرافهم عن ايجستوس الخ ونضرب مثلا على الاطالة فى ســطور الترجمــة

بالنشيد الأول الذى بلغ طوله ٢٩٣ سطرا فى حين أن عدد سطور هذا النشيد فى الأصل اليونانى (١٧١) والمدخل الذى سبقه (٦٣) ومع ذلك أخذ النقاد على ايسخيلوس أنه أطال هذا النشيد أكثر مما ينبغى :

وقد سبق الاشارة الى أن مهمة الكورس فى هذه المسرحية لم تكن الشرح والايضاح ولم تكن حكاية قصة مكتملة فى تفصيل ووضوح، وانما وظف ايسخيلوس الكورس فى هذه المسرحية ليؤدى أدوارا كان المفروض أن يقوم بها الممثلون لو أن شاعرا آخر هو الذى نظم هذه المسرحية ، فكلو تيمنسترا مثلا ، لو أن سوفوكليس هو الذى صورها لقدمها لنا من خلال صراع يتنازعها بين الاقدام والاحجام على ما دبرت ولجعلها تهمس فى منولوج ، أو فى ديالوج مع الكورس عما تضمر، لان سوفوكليس كان يقدم لنا المواقف من خلال الشخصيات ، أما ايسخيلوس فقد اهتم بالموقف واخضع له الشخصية على نحو ما تبين لنا من قبل ، وهو لهذا السبب قد عهد للكورس بترجمة أفكار الشخصيات وجعله ينتقى من هذه الافكار ما يخدم الموقف ليبرزه، ويلقى بكل ما يقصر عن خدمته ولهذا نراه يلهث وراء عجلة خواطره التى تتوارد فى غير نظام لتجسد الموقف بالوضع صورة الى جوار أخرى دون علاقة بينهما . صورة زيوس يعهد بالحملة الى أجا ممنون الى جوار صورة أجا ممنون يذبح ابنته - على ما بين الصورتين من فاصل زمنى طويل - لنصل فى النهاية الى محصلة مؤداها أن زيوس هو السبب فى قتل افيجينيا وليس أجا ممنون ، وفى غمار الانهماك فى انتقاء وجمع هذه الصور قد يشير عرضا الى اسطورة يمر عليها مر الكرام معتمدا على أن الجميع يعرفون تفاصيل الأسطورة ، وتكون الاشارة الى الأسطورة بمثابة الخيط الذى يربط بين صورة وأخرى كالاشارة الى لعنة أتريوس فنعرف السبب الذى جعل زيوس يدفع بأجاممنون الى هذه النهاية وهكذا ، لكن حرص الدكتور لويس عوض على قرائه جعله يفيض فى سرد تفاصيل الاسطورة التى يشير اليها الكورس فقطع على العنصر الدرامى تواردہ وتدفقه وأصبح الحدث يتطور فى بطء ورتابة مملة ، على أن المترجم قد تخلى عن هذا الحرص فى مواضع كان القارىء فى أشد الحاجة الى مساعدته .

وقد ادى السخاء فى صياغة الترجمة الى اضعاف الأثر الانفعالى الذى تبعثه فى النفس نهاية المسرحية ، لأن هذا الأثر يصل ذروته عندما يصل الحدث ذروته بفناء البطل ، ولم يحاول شعراء التراجيديا أن يعلقوا على النهاية الاتعليقا مقتضبا غاية فى الايجاز حتى لاينزلق الأثر الذى تبعثه النهاية من القمة الى السفح على حبال الوصف الطويلة .

فى « ميديا » يوربيديس أطال الشاعر كثيرا فى وصف ما الحقته ميديا بأعدائها من دمار ولكن هذا الوصف كان قد حتمه فهم الشاعر للعنصر المأساوى فى هذه المسرحية ، وهو يقوم فيها بالدور الذى تقوم به النهاية فى المآسى الأخرى ، لأن مأساة مديا قد انتهت دون فناء البطلة وهو أمر ينحو بها بعيدا عن عداد المآسى ويضعها ضمن مسرحيات الميلودراما لولا هذا الوصف . لقد جعل يوربيديس من ميديا قوة غيبية رمز اليها بالسحر وقعت ميديا التى نعرفها ضحية لها فقتلت ولديها بيديها وقتلت أخاها ووقع ضحية لهذه القوة الغيبية أيضا (ميديا الرمزية) ضحايا آخرون هم أعداء ميديا ولهذا كان الوصف ضروريا لاحداث الاثر اللازم لتجسيد هذه الفكرة . وفيما عدا هذا المثل لجأ شعراء التراجيديا الى جمل قليلة لختام المسرحية بعد فناء البطل ، أما سخاء استاذنا الدكتور لويس فقد أفسد أو كاد الأثر الانفعالى لنهاية المسرحية .

على أن الخسائر التى أحدثتها الزيادة تهون اذا قورنت بالاضرار التى سببها النقصان ، فقد لا نصدق أن اغفال كلمة واحدة فى الاصل اليونانى قد تكون سببا فى انهيار ركن بأكمله فى المسرحية كما حدث فى (سطر ٣٥١) عندما أغفل د . لويس ترجمة كلمة hidrymata (هيدروماتا) بمعنى معابد .

كان الكورس قد أخبرنا كيف أن أجا ممنون قد ضحى بابنته العذراء افيجينيا ارضاء لغروره وكيف أن الأبطال الذين ذهبوا للحرب أحياء قد عادوا رمادا فى أوعية صغيرة . ثم أبدت

كلوتيمنسترا ملاحظة ارتجفت لهـــا القلوب (٣٥٠ ـ ٣٥٢) ٠

فان وفوا الآلهة التبجيل

أرباب المدينة المقهورة ، وصانوا معابدها

فلن يذوق الظافر مرارة المهزوم

ثم يكرر الكورس نفس هـــذه الفـــكرة : (٣٧٩ ـ ٣٨٤)

قهروها (طروادة) بضربة من الاله

صدق ما يقال

نظموا القـــول تتلوه في جـــلاء

قدر الاله وجرت الأقدار بمـــا شـــاء

لن ينجو من (غضـــبة) الآلهـــة

من البشر من وطىء تحـــت الأقدام

محارمها المقدسة

ثم يأتى الرسول ليقول ـ عفو الخاطر ـ أمرا جللا ٠ ان اليونانيين المنتصرين قد دمروا معابد الآلهة نفســـها ، وهذه أيضـــا أوزار جديدة تضاف فى كفة الآثام والادانة فى ميزان العدالة لأجاممنون ٠ وواضح أن كلمة المعابد هى التى تربط حديث الكورس وكلوتيمنسترا والرسول معا وأن اهمال هذا الكلمة قد قطع هذه الصلة ٠

وفى النهـــاية نسوق بعض النمـــاذج من الترجمة :

سطر ٢٣١ ـ ٢٣٢ :

brotous thrasynei gar aischrometis
talaina parakopa prôtopêmeôn

وترجمتها :

فان دناءة الحيلة لتذكى الجســـارة فى نفوس البشر ، وان الجنون هو علة التعاسة ٠

وترجمها تومســـون (١٩)

« For the man is made bold with base-
Contriving
impetuous madness, primeseed of much
grief ».

Thom. p. 113.

وترجمها لويس ماكنيس (٢٠)

« For the heart of man is hardened by
innfaluation.
A faulty adviser, the first link of sor-
row ».

Macnice, L. p. 20.

وترجمها بلاكى (٢١)

« ... Sin from its primal spring
mads the ill-counselled heart, ... »
Blackie p. 49.

وترجمها د ٠ لويس عوض :

وشرى المجـــد بعـــذراء بريئة

مجد هيلاس ابنى افكار وزورا ٠

ولا شك أن د ٠ لويس عوض يقصد بهذا المجد الانتصار فى طروادة ، ولكن هل لنا أن نعبر عن هذا المعنى الخاص بمثل هذا التعميم ؟ الذى بنى مجد هلاس بما فى هـــذا المجد من انطلاقات فى الفن والادب وغيرهما على الافك والزور ؟

سطر ١٤٠ ـ ١٤٣

«‘... oiktoi gar epiphthonos Artemis hagna
Ptanoisin kysi Patros
autotokon pro lochou mogeran ptaka
thyomenoisin
stygei de deipnon aietôn.

وترجمتها :

الربة الرحيمة ارتميس

تكره كلبى أبيها المجنحين

يسطوان على الأرنب بصغارها فى بطنها

وتبغض غذاء النسرين الدامى ٠

وترجمها تومسون :

« For the merciful Artemis hateth
Those twin hounds of the father
Slaying the cowering hare with her
young unborn in the belly ;
She loathes the eagles, feast of blood ».
Thom. p. 17.

وترجمها ماكنيس :

For the goddess feels pity, is angry
With the winged dogs of her father
Who killed the cowering hare with her
unborn young ;
Artemis hates the eagles' feast ».
Mac. p. 17.

وترجمها د. لويس عوض :

« يابنى هلاس : حذار حذار !

ربه الصيد اذا هاج الوطيس

وقت الأعداء وبلات الدمار

وحمتهم من لظى الحرب الضروس

« ربة الصيد ديانا ارتميس

تبغض النسرين عاثا فى حماها

هى أم القنص تحنو للقنيص

19. Thomson, (G.), *The Orestia of Aeschylus*, Cambridge, 1938.
20. Macneice, (Louis), *The Agamemnon of Aeschylus*, London, 1936.

٭ نقلنا النصوص اليونانية بعد أن استبدلنا بالحروف اليـــونانية حروفا لاتينيـــة مقابلة حسب الترجمة الصوتية : *Transliteration*

وتذب الباز يسطو فى سماها
ربة الصيد ديانا أرتميس
تبغض النسرين سبطى اتريوس
وهو مثل بسيط للترجمة المطوطة .
سطر ٦٠ — ٧٠
وهكذا أمضى العظيم زيوس كسنيوس
حامى الضيف والمضيف
سبطى اتريوس
من أجل امرأة مزواجة
واستعرت المعارك وتهاوت الأوصال
وجثا الجند (حرفيا : انحنت الركب)
فوق الترات
وتحطمت الحراب
وحم القضاء على آل داناؤوس وطروادة
سواء
ما قدر قد كان
ولا بد مما ليس منه بد
ولن تجدى الأضاحى
ولن تشفع القرابين المقدسة
فى درأ هذا الغضب
وترجمها تومسون :

Yea, so are the twin of Atreus
By the mightier Zeus Hospitable sent
Unto Paris, to fight for a woman who knew
Many lovers, with many a knee bowed low
Of the close-knit bridals of battle,
Bringing death to the Greek and he Trogan.
And howe'er it doth fare with them now, ordained
Is the end, unavailing the flesh and the wine
To appease God's fixed indignation.
Thom. p. 103 105.

وترجمها ماكنيس :

Thus Zeus our master
Guardian of guest and of host
Sent against Paris the sons of Atreus
For a woman of many men
Many the dog-tired wrestlings
Limbs and knees in the dust pressed
For both the Greks and Trojans
An overture of breaking spears.
Mac. p. 15,

وترجمها د. لويس عوض :
وهكذا أمضى لنا زيوس
العاهلين نسل أتريوس
ليطلبا دم الأمير المغتصب
باريس موقد الضرام فى الحطب
زين لهيلانة الغواية
فر بها فبدأ الرواية
من أجل من تزوجت زوجين
ووهبت فراشها بعلين
خط زيوس قدر اليونان
وآل طروادة فى الزمان
بأحرف من الدم المهراق
والدمع لا يجف فى الآماق
وكتب الجهاد والقتالا
طول الجلاد أنهك الأبطالا
يوم جثا الوماة فوق النقع
وامتزج الثرى بفالى الدمع
واهتزت الرماح يوم الهول
وصلصلت لها دروع الخيل
لكن ما يراد لا يرد
لا بد مما ليس منه بد
وكل أمر غيبه مسطور
يجرى بما قد قدر المقدور
زيوس غاضب على الأحياء
ولن يزيل لعنة الآباء
مهما جرت جداول الدموع
مهما بكينا مشهد الربيع
مهما أرقنا الخمر والقربانا
على القبور نرتجى الأوثانا
زيوس غاضب على العباد
الثأر أعمى سيد البلاد
أجا ممنون لحظة العناد
قدم بنته وفلذ صلبه
ونور عينه وحب قلبه
افيجنيا زينة العذارى
وزهرة الوديان والبكارى

ذبيحة لمارس رب الحرب
(قربانه الملعون أدمى قلبى)
حتى يرق ملك الرياح
ويدفع الأسطول فى سماح
فيمخر الخلجان والبحارا
الى الجلاد طالبين الثارا
ويغسل الاغريق هذا العارا

كل هذه ترجمة عشرة سطور وهو مثل صارخ على مدى ما وصل اليه سخاء د. لويس عوض فى صياغة الترجمة على الرغم من أن النقاد قد اخذوا على هذا النشيد طوله المفرط فى الأصل اليونانى . وليس هذا الطول هو كل ما يعنينا هنا وانما اردنا ان نضرب مثلا على ما أحدثه اقحام د. لويس عوض لمعلوماته - بنية مخلصة مافى ذلك شك - فى مضمون المسرحية ، فقد اراد أن يعرض فى هذا النشيد الخلفية الأسطورية للمسرحية . فكانت النتيجة مذهلة :

نحن نعرف أن أجا ممنون كان - والكسترس - نمطا فريدا كبطل مأساوى ، ولعله لم يغب عن ذاكرتنا بعد الأسباب التى ميزت بين هذين وبين باقى أبطال المآسى والتى جعلت من أجا ممنون - والكسترس - ضحية مأساوية (موضوعا للمأساة - أو لقوة خارجة عن ذاته) اكثر منه شخصية مأساوية تقليدية . وقد تبين لنا أيضا من قبل أن أجا ممنون قد أطل علينا ضحية مأساوية منذ السطور الأولى التى يعهد فيها زيوس اليه بالحملة على طروادة ، وان حاول اسخيلوس ان يظهره بمظهر القاتل المدمر الذى يجب أن يباد ليلعب على نغمات متفاوتة الدرجة من الأثر الذى يحدثه العنصر المأساوى فى نفوسنا . وفى ترجمة هذه السطور يبدو لنا زيوس ثائرا غاضبا على أجا ممنون :

زيوس غاضب على العباد
الثأر أعمى سيد البلاد
اجا ممنون لحظة العناد
قدم بنته وفلذ صلبه
ونور عينه وحب قلبه
ايفيجينيا زينة العذارى
وزهرة الوديان والبكارى
ذبيحة لمارس رب الحرب

ففى هذه السطور تبدو الحملة من تدبير اجا ممنون على غير ارادة زيوس وأن زيوس لهذا السبب غاضب على العباد وعلى اجا ممنون ، وهو فهم يجافى المضمون الذى اراده اسخيلوس .

وبعد فان الحق الذى جعلنى أبدى بعض ملاحظاتى على الترجمة فى صراحة يجعلنى اعترف بنفس هذه الصراحة أننى ما قرات نصا سحرتنى أشعاره وملكت على كل نفسى بمثل ما كان اثر « أجا ممنون » أستاذنا الدكتور لويس عوض ، واعترف بأننى أعاود قراءته بين آن وآخر وفى كل مرة اكتشف انى اقرا نصا جديدا رائعا ، واحاول أن احفظ بعض أشعاره ، وما من شك أن الملاحظات التى ذكرناها وغيرها لا تنتقص من قيمة هذا العمل العظيم الرائع كعمل ادبى فحسب . وقد كان بوسع استاذنا الدكتور لويس عوض ان يبقى على كمال هذا العمل وروعته من شتى النواحى لو أنه غير كلمة واحدة على الغلاف فاستبدل بكلمة «ترجمة» كلمة « تأليف » وفى هذه الحالة كنا سنحنى لهذا العمل العظيم رؤوسنا ونشيد به كعمل لا يقل فى شىء عن فيدرا راسين واوديب اندريه جيد والكترا جان جيرودو وافيجينيا راسين وثلاثية يوجين أونيل « الحداد يليق باكلترا » وغيرها لكننا نرفض هذا العمل كل الرفض كترجمة للنص الذى كتبه أسخيلوس العظيم .



من المعارض الأجنبية فى القاهرة

يبدأ الموسم الفنى مع بداية أكتوبر من كل عام٠٠ومع هذا لم تنشط المعارض المحلية الا بعد أن انتصف نوفمبر ، بينما تتصل المعارض الاجنبية ، وتصبح هى الاعلان عن الموسم الفنى الذى كاد ينتصف ٠٠ وفيما يلى نعرض لأربعة معارض فنية أجنبية ، أقيمت خلال الجزء المنصرم من الموسم الفنى ٠٠ وهى ان دلت على شيء ، فانما تدل على ان القاهرة التى تعد مركزا للاشعاع الثقافى والفنى فى الشرق الاوسط ، هى قبلة البلاد الاوروبية التى تريد أن تطلع شعوب المنطقة على فنونها وثقافتها ٠٠

بقلم : صبحى الشارونى

معرض فنية المسرح

اقام المركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقاهرة معرضا لمختارات من التخطيط الحديث لفنية المسرح (السينوجرافيا) يشمل الديكور والملابس والستائر وهندسة المنصة ٠٠ وغير ذلك من الأشكال التى تظهر للمتفرج ٠٠

وتراعى الاتجاهات الحديثة فى فنية المسرح، التخليص والتجريد والايجاز مما يؤدى الى التخلص من الوصف الممل والطبيعة التقليدية فى الجوانب التشكيلية ، ومما لاداعى له من التفاصيل ٠٠ كما تتعمد التعبير الواضح والمباشر عن الفكرة بأرقى مستوى تشكيلى مع الالتزام بهدف المؤلف وفكرته الاساسية٠ أنها تتجه الى التخلص من الوسائل التقليدية المألوفة دون الاخلال بمقتضيات الايجاز المسرحى ٠٠ فالمسرح لا يعرض الواقع ، وانما يركزه ويكثفه ويصفيه ، ويقدمه نقيا من الشوائب والتفاصيل ، وفى هذا الاتجاه سارت فنية المسرح ٠

ان أهم ما تحقق فى هذا المجال ، هو الوصول الى الوسائل الكفيلة بسرعة تغيير المناظر بديناميكية مذهلة ، تدهش المتفرج وتنتزع اعجابه ٠٠ كما تحافظ السينوجرافيا الحديثة على المبادىء الاساسية فى التعبير الجمالى ، وتراعى العلاقات الوثيقة بين الممثل والاضاءة والديكور وسائر المكونات التشكيلية المسرحية التى تواجه المتفرج ، حتى يخرج بعد العرض وقد استوعب عملا فنيا متكاملا من جميع الوجوه ٠٠

وقد انشىء فى تشيكوسلوفاكيا قسم خاص لهذه الدراسة فى كلية الفنون الجميلة ببراتسلافيا ، تحت اشراف فنانين من ذوى المكانة العالمية ٠٠

اولهما هو « لايسلاف فيخوديل » الذى



ديكور احدى المسرحيات من معرض فنية المسرح بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي

فاز بالميدالية الذهبية عن أعماله فى « السينوجرافيا » التى اشترك بها فى بينالى سان باولو بالبرازيل ، فى ثلاث دورات متتالية ٠٠

والثانى هو « جوزيف سفوربا » الحاصل على الجائزة الذهبية من احدى دورات هذا البينالى ، ويعتبر من أبرز الشخصيات العالمية فى هذا الميدان ، وهو يقوم حاليا باعداد مناظر وديكورات دار اوبرا سكالا بميلانو ، كما تعاقد مع مسارح بروكسل وفيينا ونيويورك وغيرها لتصميم وتنفيذ كل مايتعلق بفنية المسرح بها ٠٠

ولهذا ، كان المعرض الذى قدمه المركز الثقافى التشيكى ، درسا للمشتغلين بالديكور المسرحى وغيره من اوجه فنية المسرح ،يوضح ارقى واحدث المستويات العالمية فى هذا المجال ٠

معرض اعمال كبار فنانى عصر النهضة الالمان

فى سراى النصر بأرض المعارض بالجزيرة، اقيم معرض الفنون الجميلة لناشرى الصور المنقولة فى جمهورية المانيا الديمقراطية ، والذى ضم الصور المتقنة الطبع ، للوحات الزيتية ، والرسوم التى ابدعها فنانو عصر النهضة ٠

وقد ضم هذا المعرض ٤٨ عملا من ابداع ١٥ فنانا ، عاشوا فى أواخر القرن الخامس عشر ، واوائل القرن السادس عشر ٠٠ تلك الفترة التى شهدت انهيار المجتمع الاقطاعى فى المانيا ، وقيام النظام الرأسمالى ٠٠ عدا ثورات الفلاحين ، التى قمعت بوحشية ، ثم ظهور حركة الاصلاح الدينى ، وانتصار البروتستانتية على يدى مارتن لوثر ٠٠

ويقدم الناقد الالمانى المعاصر « ايكهارد هوفمايستر » لهذا المعرض ، بكلمة توضح الهدف من اقامته : ان اهتمام حكومة المانيا الديمقراطية بأعمال فنانى تلك الفترة ، يرجع الى ما تتضمنه من ثروة فكرية وفنية ، ترسم صورة واضحة للعلاقات المتناقضة بين الناس والاحداث ٠٠

ولقد ارتكزت هذه الاعمال على ثلاثة مصادر، دفعت بالفن الى آفاق عالمية فى مطلع عهد الرأسمالية ، وهى طبيعة الحياة فى ذلك الوقت : الانجيل الذى ترجم وكان واسع الانتشار ، بعد اختراع المطبعة ٠٠ ثم التراث الفكرى والفنى ، وخاصة التراث الاغريقى ٠٠ ولهذا سميت تلك الفترة بعصر النهضة ٠٠ كما ان صناعة الورق والمطبعة ، قد اتاحت استنساخ اللوحات ، وازدهار فن الحفر على الخشب ٠

لقد تميز هذا العصر بالثورة الدينية ، فظهرت المناظر الطبيعية لاول مرة بشكل مستقل ، بعد ان كانت مجرد مناظر خلفية ، أو مرافقة للصور الدينية .. كما بداالاهتمام بالناس العاديين البسطاء ، واصبحت لهم أهمية خاصة في الرسم ، بعد ان كانوا لايظهرون الا نادرا ، ويقومون بدور ثانوي في المواضيع الكنسية ، ويظهرون بهيئة دينية.. وهكذا اصبح الانسان من حيث هو انسان، موضوعا مستقلا له كيانه ، خارج النطاق الديني ، كما يبدو ذلك في لوحة «المتغازلان» التي رسمها استاذ مجهول ، كان يشرف على دار الكتب .

وهكذا رسم «ماثياس كرونفلت» القديسين، كأناس عاديين ، يقاسون ويتعذبون ، يمرون بالتجارب وينفعلون في أعماقهم .. وهكذا تحطمت التقاليد اللاهوتية ، التي حتمت فيما سبق رسم القديسين كانصاف آلهة لاتتألم.. ففي لوحته « المسيح المصلوب » يظهر المصلوب وهو يئن تحت وطأة الالم والعذاب .. وقد تفوق كرونفلت (١٤٦٠ - ١٥٢٨) فى ابراز العواطف الانسانية العميقة ، والتجارب الروحية ، وابرازها بوضوح للمشاهدين ..

اما ثورات الفلاحين ، فقد ظهرت آثارها في اعمال فناني تلك الحقبة .. وهناك لوحة لفنان مجهول تسمى « حامل العلم ولواءالحرية» وفيها تعبير قوي عن الواقع الذي كان يعيشه الفلاحون وغير هذه المعاني فى لوحة من الحفر على الخشب للفنان«هانزفا يدتس»(١٤٩٥ - ١٥٣٦) وهي تصور بعض الفلاحين داخل قاعة محكمة وأمثال هذين العملين لاتقتصر على قيمتها السياسية ، ولكنها تتعداها الى توسيع مجالات الرؤية ، وفتح الطريق للمدرسة الواقعية في فن التصوير ، واشكال الابداع الفني المختلفة .. فنجد فنانا مثل « لوكاس كراناخ » الذي اشتهر بأعماله في الحفر على الخشب ، وقد رسم لوحات تعبر عن المصالح الاجتماعية والقومية للناس العاديين ، وفي الوقت نفسه ، تمثل أعماله ثورة على الموضوعات التقليدية اللاواقعية عندما يعطي لشخصياته الدينية صفة الآدمية ، عندما جعلهم يعيشون على الأرض ، فحول التقاليد الدينية الى قوة روحية جديدة ، تختلف عن التصور الخيالي القديم ..

وقد ظهرت في ذلك العصر ، الصور الشخصية لزعماء الاصلاح الفكري ، كصورة مارتن لوثر الشهيرة للفنان « لوكاس كراناخ».

ومن أشهر فناني عصر النهضة الالمانية عالميا « البرخت ديورر » (١٤٧١ - ١٥٢٨)، وكان رساما وحفارا على الخشب ، ونقاشا ، وصاحب نظريات في الفنون ، ومهندسا .. وبالاضافة الى كل هذا ، كان واسع الثقافة ، ومشاركا في المناقشات الفكرية لعصره ، وقد سافر الى ايطاليا وهولندا ، وظهرت ثقافته الواسعة في أعماله وأفكاره . كان ملما بكافة الوسائل التكتيكية ، التي طورها هو ومعاصروه في فن التلوين والرسم والتخطيط، كما كان للوحاته الخطية التي رسمها ، اثر بالغ على الناس الثوريين في القرن السادس عشر ، فهي تعكس العديد من الآراء والافكار والتجارب بشكل موسوعي مركز .. ويتضح ذلك في أعماله التي تميزت بتعبيريتها ورمزيتها العميقة ، كلوحته المرسومة بطريقة الحفر على الخشب « فرسان ايو كاليبتس » ، ويرمز هذا العمل الى افتك اربعة اوبئة عرفتها البشرية ، وهي الفساد والحرب والجوع والموت، ممثلة في شخصيات تاريخية معروفة .. كما تتضمن في نفس الوقت رموزا للامل في عدالتهم الظاهرة .. وتحت وهج الشمس المشرقة ، نجد الامبراطور الذي يتوقع الناس على يديه الخلاص ، واصلاح الامة ، يطارد قسا مكروها ، والموت هنا مسلح بحربة ذات ثلاثة رءوس ، ونرى تحت فرسه فكي الجحيم يبتلعان الحاكم الذي لم يلتفت الى الظروف السيئة ، التي يعيش فيها الناس .. ويعد هذا العمل ابرز الاعمال الثورية الاولى في اوروبا ..

ولقد انتقل هذا الفنان ، بالمناظر الطبيعية ، من موضوع فني مستقل ، الى معنى اكثر اتساعا ، عندما واجه الطبيعة بأسلوب الباحث الدقيق . وفي عام ١٤٩٥ ، وهو العام المشهود الذي ابحر فيه كريستوفر كولمبس مرة أخرى بسفنه ، ليجد اقصر طريق بحري الى الهند . رسم ديورر العالم كقطعة من المروج



تفصيل من صورة شخصية لالبرت ديورر من معرض المانيا الديموقراطية لفنانى عصر النهضة



الحصان الازرق لفرانز مارك من معرض الفارس الازرق بمعهد جوته

الخضراء ، وقدمها خالية من الظواهر المميزة ، ودون أى تحيز ، وبذلك خدم متعة الحياة وادراكها الحسى ٠

ولكن فترة هؤلاء الفنانون العظام ، لم تستمر طويلا ، فسرعان ماجاءت ايام الحكم الاستبدادى للارستقراطية ، ودب الانحلال فى مبادىء فن الرسم لعصر النهضة بصورة تدريجية ٠ وقد اذعن الفنانون لجبروت «ندمان» الملك ، وكما هو الحال فى البلاطات الملكية ، ابدلت الكرامة البرجوازية ،بالابهة الارستقراطية الفارغة ، والثقة العالية بالنفس ، بالغطرسة الباردة ، والسمو الفكرى بالسطحية المفرطة ، وقد انعكست هذه التغييرات على لوحة «هولبن» التى رسمها «لسريدهوريت» المبعوث الفرنسى لدى البلاط البريطانى ٠٠ وانتهى عصر النهضة فى المانيا ٠٠

وان عناية حكومة المانيا الديمقراطية ، بتراث المجتمعات السابقة ، هى جزء من المسئولية ، والواجب تجاه الماضى والمستقبل ٠٠

وتثبت المعروضات مدى التقدم الهائل فى فن طباعة اللوحات الفنية ، فهى تكاد تطابق الاصول ، بما تحمله من تاثير ، قصد اليه الفنان ، مع تأثيرات الزمن ، مما يوسع دائرة المعلومات عن القرن السادس عشر فى المانيا ، وهى فترة مفعمة بالاحداث ٠٠

ان المعرض يقدم اضافة فنية هامة الى جمهور المثقفين ٠٠ وهو الى ذلك يقوم بدور فعال فى توطيد اواصر الصداقة بين الجمهورية العربية المتحدة ، وجمهورية المانيا الديمقراطية ٠

معرض جماعة الفارس الازرق

فى المعهد الثقافى لالمانيا الاتحادية بشارع البستان (معهد جوتة) اقيم معرض لمنتخبات من اعمال فنانى جماعة الفارس الازرق ذات الشهرة العالمية ٠٠ ففى مطلع القرن العشرين ظهرت بوادر الفن الحديث ، ورسخت اسسه فى بلدين ، هما باريس وميونيخ ٠٠

« جورج براك » « وبابلوبيكاسو » ، تزعما التكعيبية فى باريس ، ثم ظهرت الدادية والسيريالية هناك ، فى حين ترعرعت فى ميونيخ التعبيرية الجديدة ، وسار عدد من فنانيها فى اتجاهات متقاربة ، وولدت التجريدية ، وكان « فاسيلى كاندينسكى » بلا منازع هو صاحب الشرارة التى انطلقت بالصيحة التجريدية ٠٠

فى عام ١٩١١ ، أسس كاندينسكى مع صديقه فرانزمارك ، جماعة الفارس الازرق ، واصدرا بيانهما الشهير تحت نفس الاسم ، وقد نظما معرضين متتاليين فى ميونيخ ، شارك فيهما عدد كبير من فنانى ميونيخ المجددين ، وقوبلوا بمعارضة شديدة ، ثم نالوا شهرتهم العالمية عندما شاركهم فى معارضهم الفنانون الألمان والروس والفرنسيين والنمسويين ٠

وهكذا قدم فنانو ميونيخ الى العالم ، اكتشافهم الخاص للمذهب التجريدى ، وظهر الصراع بين التشخيصية واللاتشخيصية ٠٠ وتحول النقد الفنى الى البحث عن القيمة الشكلية فى العمل الفنى ٠ وهكذا وضعت المقاييس التى امكن بواسطتها مقارنة اعمال الفن الشعبى الروسى ، باعمال الحفر على الخشب القوطية ، بلوحات التصوير لألجريكو وسيزان واصبح النقد الفنى لايهتم بالجانب الحرفى ، ومدى اتقان الصنعة فى العمل الفنى ، وانما اصبح التقييم يصدر من خلال القيمة المرئية من حيث هى شكل ٠

وبغض النظر عن الاتجاهات المتباينة ، واختلاف لغات الفنانين وجنسياتهم ، اصبحت للفارس الازرق ملامح مميزة ، هى نقاء اللون وعذوبته ، والقيمة الديناميكية ، وما تحويه من اشعاع داخلى ، يجتذب المتذوقين ، وينتزع حبهم للعمل الفنى ٠

وفى المعرض المقام بالقاهرة ، تتجلى القيمة العالمية لفنانى جماعة الفارس الازرق ، فمن بين اعمال « الكسى زاولنسكى » لوحة« الفنان النقية والملمس الغنى للسطح ،مع الحساسية والزهور » ، تتجلى فيها قدرته التعبيرية والوانه الفائقة فى الخطوط ، دون ان يتجه الى الكاريكاتير ٠

اما مجموعة اعمال فاسيلى كاندينسكى ، فبعضها من اعماله فى المرحلة التجريدية التعبيرية وبعضها الآخر تشخيصى ٠٠ وفى لوحته «ارتجال»تتبين بوضوح تلك الاسس التى قامت عليها التجريدية التعبيرية ٠

ان أعمال ابى التجريدية ، وصاحب أخطر انقلاب فى عالم الفن التشكيلى ، تتضمن كل القيم التى يجتهد المقلدون والاتباع الاضافة اليها دون جدوى ٠ ان هذه الاعمال تقول كلمة واضحة وصريحة، لقد اكتملت التجريدية يوم ولادتها ٠٠ اما كل ماتلاها ، فهو محاولات عقيمة للاضافة ٠٠ وفى لوحة « غنائى حالم » نرى خلاصة القيم التجريدية التى اكتشفها كاندينسكى ، مع وضوح مضمونها الشكلى الذى طمسه المقلدون ٠ وهكذا يوضح هذا المعرض مدى الاساءة التى تسبب فيها التجريديون ، بعد كاندينسكى ، الى هذا المذهب ٠٠ فان الاكتشاف هنا واضح المضمون، وقادر على النفاذ الى الاعماق ، بعكس مايغرق فيه الباحثون عن لغة جديدة للتشكيل ، دون أن يكون هذا البحث نابعا من اعماقهم فعلا ٠

اما اعمال اوجست ماك ، فهى عميقة الاثر بتعبيريتها وغنائيتها ، كلوحتيه « حديقة الحيوان » و « النزهة » ٠٠ فهما من فهم المذهب التعبيرى الالمانى ٠٠

ولكن فرانز مارك ، ساحر ولا شك ٠٠ فحصانه الاحمر وحصانه الازرق ٠٠ يوضحان مدى رقته وعمق واتساع رؤيته التشكيلية وشمولها ٠٠ انها تتضمن قسطا كبيرا من الشاعرية والاتقان ٠٠ والجمال ، بل والحلاوة الشكلية أيضا ، جنبا الى جنب مع القيمة التعبيرية النفاذة ٠ لوحاته يتجلى فيها هدف الفن الكبير ، وهو اعطاء اعلى درجة من درجات الفرح ، يمكن ان تهبه الانسانية لنفسها ٠

تبقى ملاحظة هامة ٠٠ ان جميع الاعمال المعروضة نسخ مطبوعة باتقان ، ولكننا عندما نناقشها نتصدى لها كما لو كانت هى الاعمال الاصلية ٠٠ ذلك لان دقة الطباعة واتقانها ، يجعلان هذه الاعمال مطابقة كل المطابقة للاعمال الاصلية ، ولا يسع المشاهد الا أن يشهد بمدى التقدم فى فن الطباعة الالمانية ، وبالذات فى طباعة لوحات الفنانين ، وهو تقدم صناعى لا يهدف الى الربح ولكن خدمة الثقافة واشاعتها فى جميع انحاء العالم ٠

معرض المثال رودلف اوهر ٠

عقب معرض فنية المسرح ، بالمركز الثقافى التشيكى ، اقيم معرض المثال « رودلف اوهر» الذى قدم بعض اعماله فى النحت ، مع مجموعة من الصور الفوتوغرافية المكبرةللاعمال الضخمة التى اقامها فى بلاده ٠

والمثال رودلف اوهر يبلغ من العمر ٥٦ عاما ٠٠ وقد درس النحت فى كلية سلوفاك الفنية فيما بين عامى ٤١ ـ ١٩٤٣ وهو عضو فى اتحاد الفنانين السلوفاك المجددين ، واتحاد الفنانين المبتكرين الذى تأسس بعد تحرير تيشكوسلوفاكيا عام ١٩٤٦ ، وقد قام بعدة رحلات دراسية فى باريس وموسكو ولينينجراد واليونان ويوغوسلافيا وايطاليا والمجر ٠٠ وقد



من أعمال رودلف أوهر الحديدية بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي

أقام عددا كبيرا من المعارض فى تيشكوسلوفاكيا وخارجها ، وله تماثيل كبيرة مقامة فى بلاده تعبر عن الانتفاضة الوطنية التى ادت الى تحول تشيكوسلوفاكيا الى الاشتراكية عام ١٩٤٦ ٠

ورودلف اوهر يستخدم لصناعة تماثيله الكتل الخشبية والحديد المركب باشكال هندسية بالاضافة الى اعماله فى الحجر التى تعد من النحت الصرحى ، الذى يعبر عن الاحساس بضخامة الطبيعة ٠

ان اهم ما فى تجربة هذا المثال ، هو البحث فى امكانيات المواد من حجر وخشب ومعدن وقدراتها التعبيرية ، بغض النظر عن الاشكال التشخيصية التى تمثلها ٠ فهو يشكلها من حيث علاقتها بالطبيعة والانسان ، باحثا فى عظمتها ٠

وقد ضم معرضه مجموعة من الرءوس تحت اسم « الارض » ، وفيها محاولة لتجسيم الاحساس بصلابة الارض وطينها ، والتعبيرعن هذا الاحساس فى الوجوه المنحوتة ٠٠ وهى تتميز باحترامه لخامة الحجر ، وفهمه لامكانياتها ، بالرغم من ان بعض هذه الرءوس مشكلة فى خامة البرونز أو الرخام ٠

ولكن فهم الفنان للخامة ولامكانياتها الذاتية فى التشكيل والتعبير ، يتجلى فى تماثيله التجريدية ، فى حين ان اعماله التشخيصية لاتحمل دلالة هذا البحث الذى اشتهر به الفنان فالنحاس ، او البرونز ، او الحجر الذى نفذت فيه تلك الاعمال لا تحمل نفس الدلالة العميقة للخامة التى تتجلى فى اعماله اللاتشخيصية عندما تبرز وتتألق قدرات الخامة الجمالية فى ذاتها ٠

ويصل الفنان الى قمته ، ويحقق ذروة التشكيل الحى الموحى ، عند معالجته للخشب فيقيم منه الصروح ٠ انه يخرج من « خيال المادة » نغم تشكيلى مجرد ، يبرز كفاءات الخشب ، وامكانياته التشكيلية ٠ اما الحجر ، فهو اقل سيطرة عليه من الخشب ٠٠ ولكن بعض تماثيله المعدنية يتناولها كما لو كان يتناول الخشب او الحجر ، فتبدو ضعيفة بجانب اعماله الاخرى ٠

ورغم هذا ، فان معرض رودلف اوهر هو فرصة نادرة للتعرف على اعمال فنان له مكانته فى بلاده ، فى ظروف لايتيسر فيها مشاهدة اعمال المثالين الاجانب بسبب مشكلات النقل ، وميل المثالين الى اقامة التماثيل الضخمة التى يتعذر نقلها ٠

مقهى الفردوس

قصة بقلم : أبو المعاطى أبو النجا

ألقى نظرة على ساعة الحائط ، لاتزال أمامه ساعة كاملة قبل أن يصبح قادرا على أن يلتقط أنفاسه فى هدوء ، وأن يغمض عينيه فلا تختفى أنوار العالم بل ترق وتصفو ، ويتجرد الظلام من الخوف ، ولا يصبح لجميع الأصوات فى أذنيه ايقاع القدم حين تتلصص أو تفر !!

أما الآن ولا تزال ثمة دورة كاملة أمام تلك الذراع المكسورة فى ساعة المقهى التى تبدو وكأنها العين الوحيدة تبصر سره ، فليس هناك أخطر من أن يغمض عينيه للحظة أو يدع مخاوفه تخفق تحت جلد وجهه ، فتلمحها العيون العديدة التى تجثم فى كل ركن يظنه خاليا ، واذ ذاك لا تنتهى أبدا تلك الساعة التى ينتظر بعدها خلاصة !!

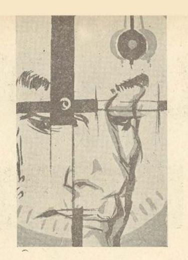
لمثل هذا الموقف تصدر صحف المساء ، فهى تصلح قناعا لوجه خائف فى مكان عام ! « عزيز » هو الذى أصر على المكان العام ... قال بلهجة لا تحتمل الجدل : انتظرنى هناك فى مقهى الفردوس !

وحين لمح دهشته البالغة ... تابع فى اصرار : أجل نفس المقهى الذى نسهر فيه كل ليلة ، يجب ألا يتغير شىء عن مجراه الطبيعى حتى لايتسرب الشك الى أحد ، سأدخل من الباب الرئيسى ثم أتجه ناحية التليفون لأحدث فيه أى شخص أى حديث ، ثم أخرج وكان حديث التليفون هو السبب بعد خروجى بعشر دقائق على الأقل تلحق بى عند نهاية الجسر الذى يعبر النهر ، وسيكون الليل كله فى صالحنا ونحن نهرب من المدينة ! ثم تمهل قليلا وتقبضت ملامحه القوية واختلجت برفيف من الكبرياء المنداة بالعاطفة قبل أن يتابع :

واذا بلغت الساعة الثانية عشرة ولم أحضر ... فقد يكون معنى ذلك أننى وقعت — فى قبضتهم واذ ذاك يمكنك أن تمضى وحدك ، فى نفس الطريق الذى رسمته لك واثقا من أننى مهما حدث لى لن أكشف عن صلتى بك! (كان وهو يتكلم يوحى له بتلك الثقة العظيمة التى فقدها فى كل من حوله) . وسيكون أمامك الوقت الكافى للهرب ، وستكون نجاتك عزائى !

ولكن العيب الوحيد لصحيفة المساء ،أنها فى الوقت الذى تصبح فيه قناعا للوجه الخائف ، تصبح قناعا أكبر للمقهى كله ، وللباب الرئيسى ، وللتليفون ولعين الساعة الوحيدة التى تبصر سره ، وللداخلين والخارجين !

لم لا يطرح جانبا مخاوفه وأيضا صحيفة



المساء ؟ لم لا يمضى حتى النهاية فى العمل بنصيحة صديقه « عزيز » فيشارك الأصدقاء فى المقهى موائدهم وأحاديثهم ؟؟

« الهجوم خير وسيلة للدفاع » كان هذا العنوان الجانبى فى صحيفة المساء ، الذى لم يقصد به المعلق أكثر من وصف الطريقة التى فاز بها الفريق الأزرق .. !

كان هذا العنوان هو حكمة الساعة الملهمة بالنسبة له ، فانتصار الفريق الأزرق ... أفضل مناسبة للحديث الذى سيهتم به أنصار الفريق وخصومه على السواء ، والمقهى كالعادة لا حديث له الا عن الكرة ، وهو حديث يبرر شتى الانفعالات والحركات العصبية ، ومن خلاله يبدو كل شىء فى اطاره الطبيعى !!

لم لا يبدأ فيحدق فى الوجوه التى يخشى أن تحدق فيه ، ويمطر بالأسئلة أولئك الذين يخشى فضولهم ، هكذا كان يبدو فى الليالى السابقة، ولا يجب أن تختلف هذه الليلة عنها، وهى فى الحقيقة لا تختلف الا اذا لاحظ أحدهم الحقيبة التى يخفيها تحت المنضدة وحتى هذه الملحوظة لن تكون ذات بال !

ومن السهل أن يبرر لهم وجودها معه ، واذا أصر أحد أصدقائه على فتحها متخذا من المزاح سبيله الى ذلك فمحتوياتها لاتثير الشكوك كتب ، ثياب ريفية يفضل لبسها فى البيت ، و (ألبوم) صور قد يشغلون به عن كل شىء فهو يضم صورهم جميعا ولن يصدقوا أن تلك كانت وجوههم وهم طلبة فى الجامعة ، وأن هذه الكلمات المكتوبة خلف ــ الصور هى حقا ما كانوا يحلمون به ويفكرون فيه!

المهم أن يبدأ الآن محاولة جادة لأن يندمج معهم فى الحديث ولو اقتضى الأمر أن ينتقل الى أقرب منضدة ، لكن حتى هذا لابد من التمهيد له ... بنظرة أو ابتسامة أو كلمة يلقى بها هنا أو هناك !!

فى الليالى الماضية ورغم كل همومه لم يجلس منفردا هكذا ... وبدأ يدهش لهذه المسألة ، ناسيا أنه كان سعيدا بها منذ لحظات ، وأنه مهد لهذا الموقف حين راح يسرح بنظراته فى سقف المقهى متأملا دوائر(النيون) القوية ،مستحثا ذراع الساعة المكسور ،مضيعا جميع الفرص التى سنحت له أثناء دخول أصدقائه واحدا بعد الآخر ليجلسوا هنا وهناك فى جوانب المقهى ، والآن هل جاء دورهم ليحبطوا محاولاته فى التودد اليهم ؟

لكن هل هم حقا يقصدون ذلك ! بعضهم يشيح عنه ، وبعضهم يرد على تحياته بتحيات مثلها لا أكثر ، وجميعهم يتفرقون فى جوانب المقهى صانعين دائرة هنا ومثلثا هناك ولكنه الآن يكتشف ومنذ بدأ محاولاته الفاشلة فى التقريب منهم ، يكتشف أن شيئا مايربط بين هذه الدوائر والمثلثات شيئا غير نظراتهم وابتساماتهم ... شيئا كان يبدو له بلا معنى ولكنه مع الوقت بدأ يكتسب معنى مخيفا ..!

فالدوائر والمثلثات المتباعدة تقترب حين

تمتلىء الثغرات الموجودة بينها بالقادمين وهكذا تصبح الدوائر المتفرقة دائرة محكمة حول منضدته لا يستطيع أن ينفذ منها الا اذا ربت على كتف أحدهم قائلا :

– أتسمح ؟

واذ ذاك قد يسأل جادا أو هازلا ، ودون أن يتحرك من مكانه ٠

– ألا يزال الوقت مبكرا ؟ وهذه الحقيبة لماذا هى معك فى هذه الليلة ؟ وقد تتحسسها يده ، وتتلاشى الحدود بين الجد والدعابة ، وتختلط النوايا الحسنة بالشريرة واذ ذاك قد تحدث أشياء لا تخطر ببال أحد !

ومنذ وقت وهو يخشى مثل هذه الأشياء ، يخشاها منذ بدأت الحدود تتلاشى وتنعدم ، ولكنه واثق من شىء واحد هذه المرة ، هو أنه لو حدث شىء كهذا ، وتأكد له أنهم كشفوا أمر هروبه فلابد أن يقاومهم حتى الموت ، وأن ينفجر فيهم كقنبلة ، وقبل أن يتمزق الى آلاف القطع الصغيرة ، لابد أن يسمعوا جميعا رأيه كاملا فيهم ، وفى جلساتهم بمقهى الفردوس وفى حياتهم بمدينة الشمس التى يدنسونها بوجودهم فيها !

لابد ان يقفز فوق أول منضدة تعترض طريقه ويصرخ فى الجميع « يا أصدقائى أو يامن كنتم كذلك ! يا زبائن مقهى الفردوس جميعا !

تعرفون كم كنت أحبكم ، وحين جئت من قريتى منذ سنين وجلست فى هذا الركن ،لم يكن فى جيبى أكثر من ثمن فنجان واحد من الشاى وحين شربته انتشيت به ، كأسعد رجل فى العالم لأننى أراكم بعينى وأسمعكم ولأننى سوف أصبح ٠٠ »

وفتح باب المقهى الزجاجى الذى لم تنحرف عنه نظراته حتى وهو يلقى خطبته ٠ ودخل « غريب » وتلاقت نظراتهما ، واستقرت فى أعماقه تلك النظرة الثلجية التى حياه بها « غريب » ، وانتهت تماما رغبته فى اكمال خطبته كانت ساق المنضدة تصطدم بساقه فى ايقاع مرتعش دائم ، وعبرت خلايا رأسه أمنية شاحبة بأن يكف عزيز عن تعذيبه بتأخره وأن يأتى فى موعده وأن يلحق به فى سلام ودون أن يكون فى حاجة الى القاء خطبة من أى نوع ٠٠ !

كانت النظرة الثلجية التى حياه بها غريب تقترب منه فى خطى ثابتة كانت نظرة مستديرة مثل رأس غريب ، وأرنبة أنفه، وأطرافه كلها، كان غريب يعطيه دائما هذا الاحساس بأنه أمام دائرة لا يعرف متى تبدأ ومتى تنتهى ؟

وأكدت له النظرة الثلجية المستديرة أن انفجاره ذلك سيكون مضحكا ومثيرا للرثاء وأن كل مايجرؤ على قوله فى لحظة يأسه تلك لن يدفع بأية اختلاجة الى تلك الحدقة الجامدة المستديرة وأن زبائن المقهى بما فيهم أصدقاؤه قد انتهوا جميعا الى تلك الحالة التى لم يعد بمقدور شىء (عدا الكورة) أن يثير فيهما حماسهم أو دهشتهم !!

النظرة الثلجية تتوقف عند أقرب منضدة له ، وغريب يجلس اليها دون أن تتحول عند نظرته ، انه يواصل تحيته متجاهلا تجاهل الآخرين له ، ومتجاهلا أكثر اهتمامهم بقدومه ورغبة ، كل منهم فى أن يشرف منضدته باختيارها ٠٠ !

النظرة الثلجية تتحول مع القرب الى ابتسامة لها قدرة النقود على أن تترجم الى أى شىء !

– هل قرأته ؟ كان غريب يوجه اليه السؤال وأصبعه القصيرة المستديرة تشير الى عنوان فى صحيفة المساء « كرة القدم لماذا أصبحت اللعبة الاولى التى يحب العالم أن يتفرج عليها ؟ » ٠

كان العنوان ثابتا ، وفى كل مساء كانت الصحيفة تنشر اجابة واحد من رجال الفكر أو الفن أو العمل !

ولأول وهلة لم ير فى السؤال سوى فرصة مواتية تبرر انتقاله الى المنضدة المجاورة والاندماج فى الحديث ٠

– لم أقرأه بعد ٠٠ لكن يبدو ٠٠ وهم بالانتقال ولكن اشارة حاسمة من يد «غريب» أبقته فى مكانه ٠

– أرجوك ٠٠ اقرأه أولا ثم تعال نثرثر حول الموضوع ؟

وعادت الابتسامة التى يمكن أن تكون أعتذارا أو سخرية أو تلميحا الى ٠٠ (لا ٠٠ لا ٠٠ مستحيل) لكن أى شىء هنا مستحيل سوى الشعور بالثقة والآمن ؟! لماذا لم يوجه هذا السؤال فى أية ليلة سابقة ؟ لم فى هذه الليلة ؟ وفى مثل ومضة البرق بدا كل شىء واضحا وفى مكانه ، كيف بدأت علاقته بعزيز؟ بثرثرة حول هذا السؤال ، انتهت بهما معا الى ضرورة الهرب فى تلك الليلة ، ولا شك انه أمر مثير للغاية وشائق أن تنتهى هذه العلاقة بثرثرة مماثلة حول نفس السؤال ، ثرثرة مع غريب هذه المرة ! وليس هناك من هو أكثر من غريب براعة فى أن يبدأ حوارا قذرا ينتهى بكشف الموضوع بأكمله هنا وفى المقهى ، واذا كانت النهاية قد أصبحت قريبة والى هذا الحد ، واذا كان غريب قد اختار لها هذا الجو المسرحى فبمقدوره هو أن يضيف اليها لمسة ساحرة ، وماذا يخسر القتيل ؟ لا شىء ! ولا شك أن غريب سيتوقع كل شىء سوى أن أسمعه نفس الاجوبة التى سمعتها من عزيز أجل نفس الأجوبة ٠٠ فى الوقت الذى يتوقع أن أنكر فيه حتى صلتى بعزيز وبنفس اللغة الغامضة اللزجة التى تقول كل شىء ولاتقول شيئا أبدا ، ومن يدرى فقديكون هنا فى مقهى الفردوس آخرون لهم نفس موقفى وقد يفهمون ما فهمته من عزيز وقد يتحركون جميعا فى لحظة واحدة ليعلقوا «غريب» فى مدخل المقهى فى رباط عنقه !

داعبته راحة حلوة كتلك التى يعرفها المرء وهو فى أوج الامل أو اليأس ، راحة ممزوجة بنشوة كتلك التى تسللت اليه حين كان يستمع الى عزيز وهو يعلق على سؤال الكرة اللعين ، أيمكن أن يأتى عزيز فى الدقائق العشر الباقية ؟ ان مجرد قدومه سوف يبدد من المقهى كل الاوهام والمخاوف ، وفى الدقائق الباقية يمكن أن يتظاهر بقراءة المقال حتى لا يفجر الموضوع بأكمله الا بعد أن يتأكد من أن عزيز لن يأتى الى الأبد ، وعبثا حاول أن يقرأ الهراء المكتوب فى صحيفة المساء كانت أجوبة «عزيز» التى يستعد ليقذف بها فى وجه غريب وفى المقهى كله تتدفق على رأسه ، وبصوت عزيز نفسه القوى الرائق المرير

وأطل وجه عزيز بملامحه البارزة والهادئة ليس من باب المقهى الذى كان ينتظره منه بل من عين الساعة التى كانت تبصر سره ، وبالتحديد من بين ذراعى الساعة اللذين يقتربان فى بطء ، ويضغطان على رقبته التى بدت وكأنها ستسقط بالتأكيد حين تلتقى الذراعان فى الثانية عشرة تماما !

وسبح المقهى كله فى ضوء شاحب ، وتحولت الرءوس الى مجرد ظلال تقترب وتتباعد ولم يعد يسمع غير صوت عزيز أو يبصر غير وجهه ، ليلتها كان الوقت مساء كهذا المساء ، وكانت الصحيفة تواصل نشر تعليقاتها وهمس عزيز وهو يطوى الجريدة ٠٠ كانا قد خرجا لتوهما من المقهى ومشيا معا فى طريق شبه خلوى ٠

ـ تتابع هذه التعليقات ؟

ـ أحيانا ٠

ـ وما رأيك ؟

ـ بعضها معقول

ـ يظهر أننى أقرأ دائما البعض الآخر !

ـ هل لديك تفسيرات أخرى لاهتمام الناس بالكرة ؟

ـ نعم

وأعطى كل اهتمامه لعزيز الذى واصل حديثه وسيره :

ـ كرة القدم هى المعركة الوحيدة التى تخوضها وأنت تعرف بوضوح الذين معك والذين ضدك ٠

ثم هدأ من سيرة وأضاف مبتسما !

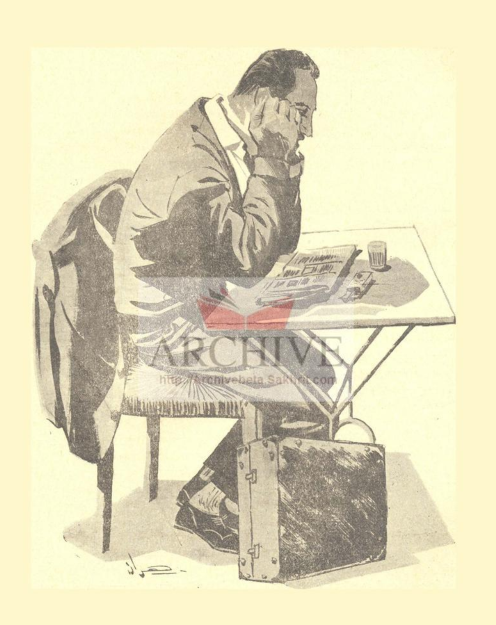
وتبقى لآخر لحظة فى المعركة وأنت تعرف ذلك !

لحظتها ارتجف ٠٠ كان الجو باردا ٠٠ لكنه كان يعلم سبب ارتجافه ٠٠ شعور غامض وملح بأن عزيز بصدد أن يتكلم عن أشياء لا تمت بصلة لكرة القدم ٠٠ ! وتحقق من هواجسه حين التقت عيناه بعينى عزيز فى نظرة خاطفة وحين سأله ٠

ـ لهذا السبب وحده ؟

كان عزيز يستطرد فى سيره وحديثه أيضا :

ـ وهى المعركة الوحيدة فى العالم التى ينظمها القانون ، والتى يحرص الطرفان فيها



على أن يسود القانون ويحترم ، لان احترامه يعطى أحسن فرصة للمنتصر والمنهزم على السواء ! وقتها كاد يصرخ فى وجهه : ما الذى تقصده ؟ ما الذى تريده ؟

ولكن عزيز كان مندفعا فى حديثه فلم يترك له أية فرصة ٠

ـ والملعب هو المكان الوحيد الذى يمكنك أن تتحقق فيه من سيادة القانون ٠٠ فهو من ناحية مكشوف وثمة حكام يرقبون اللاعبين وجمهور يرقب الحكام٠٠وكل شىء أمام عينيك كل شىء واضح ذلك الوضوح النادر الذى لا وجود له فى غير الملعب ٠٠ الجيد والردىء ٠٠ الصواب والخطأ ٠٠ ومهما يكن دور المصادفة فالردىء لا يغلب مرتين !

وقتها صرخ مقاطعا : انت لا تتحدث عن كرة القدم ٠٠ أنت تعنى ٠٠٠

ولكن عزيز كان مندفعا تلك الاندفاعة التى تحدث مرة فى حياة الانسان فلا يمكنه بعدها أن يتوقف أبدا ٠

ـ فى الملعب لا مكان للخديعة ، أتسمعنى؟ لأول مرة لا يكون فى طوق انسان أن يخدع أحدا غير خصومه ، لاول مرة يستطيع الناس أن يروا الصواب والخطأ كلاهما على حدة !

ولاول مرة لا تختلط الاهداف بالوسائل وأيضا لاتفترق ٠٠ !

ولاول مرة تلتقى الحرية بالنظام ودون أن يضحى بأحدهما من أجل الآخر وفى الملعب تعرف دائما دورك ومكانك ، ويمكنك أن تفهم مرة واحدة على الاقل لماذا يصفق الناس لك ولماذا يصفرون ؟ وفى لحظة احتدام المعركة والعواطف تساعدك الخطوط والدوائر وألوان الملابس وصفارة الحكم وفوق ذلك كله أصوات الجماهير !

ـ أقسم أنت تقصد الاوغاد القذرين ٠٠ أصدقاءنا فى مقهى الفردوس !

ـ أنا لست أقصد شيئا !

قالها عزيز مستدركا وهو يهدىء من سيره ٠

ـ حذار ٠٠ لا تحاول أن تكون مثلهم ٠٠ سأجن لو قلت أنك لا تقصدهم سأجن هل تصدقنى ؟

ـ أنت مجنون فعلا

ـ لا ٠٠ وأقسم لك !

ـ المجنون هو من يقول كلاما له معنى محددا ثم لا يقنع بهذه المصيبة فيحاول تأكيده !

ـ لا يهمنى من أكون ٠٠ المهم أنك تقصدهم

ـ وما جدوى ذلك لو كان صحيحا ؟

ـ جدواه أننى لست وحدى ٠٠ ولست مخطئا فى احساسى بهم وأن ثمة أمل

ـ فى أى شىء أيها الابله ٠٠ نسيت أن العالم كله يهتم اليوم بالكرة ٠

ـ وفى أى مكان ستجد بعضهم يهتم بالحياة!

ـ نسيت أننا كنا هنا نهتم بها أيضا فما الذى حدث ؟ هل تذكر ؟

ـ لست أدرى ٠٠ لقد ظللت طويلا لاأعتقد أن ثمة فارق بين لعبة الكرة ولعبة الحياة ، ومضى وقت طويل قبل أن اكتشف أننى الابله الوحيد الذى لا يزال يحترم قواعد اللعب ، وينتظر عبثا صفارة الحكم حين تحدث الأخطاء، ويستنجد بجمهور لا وجود له !

وحين بدأ كل شىء يفقد معناه ٠٠ النصر والهزيمة ٠٠ الصواب والخطأ الحرية والنظام! وحين بدأت أبحث عن شخص يشاطرنى الفزع شخص يهتم لما يحدث كانت ملاعب الكرة تهتم بهم وترعى شئونهم جميعا ، وكانوا هناك يتفرجون ويهتمون ويفزعون كذلك !

وتأتى أنت الآن ٠٠ لتحاول أن تعبث بى!

ـ انت الذى سوف تعبث بنا لو ظللت تهذى على هذه الشاكلة !

ـ وهل كان من الضرورى أن تعذبنى قبل أن ٠٠

فقاطعه عزيز :

ـ لا أظن أن عذابنا الحقيقى قد انتهى ٠٠ انه سيبدأ الآن فقط !

ـ لماذا ؟

ـ اذا كنت حقا تفكر فى الخروج من هذا المأزق !

صوت « عزيز » القوى الرائق المرير يكف عن التدفق ، وعنقه يتدلى من بين ذراعى الساعة حين أصبحتا ذراعا واحدة قوية ، تشير الى انتصاف الليل وتشير ايضا الى أن لحظة الصدام المروع قد حلت ، والضوء الشاحب الذى كان المقهى يسبح فيه ، تسحقه انوار (النيون) القوية ، وظلال الرءوس تتحدد قسماتها وتبرز ، وغريب

ينتظر بلا شك فريســـــته وهى تحاول أن تفلت ولكنه لا يدرى أنه يمنحه فرصة العمر حين يبدأ مزاحه الثقيل وثرثرته حول الكرة، سيقول رأى عزيز كاملا ومن يدرى فقــد تفجر هذه الكلمات أرض المقهى كلها وهكذا يثأر لعزيز فى نفس اللحظة .. لكن هل انتهى أمر عزيز حقا أم أن شيئا آخر عاقه ؟ والى متى يظل ينتظر أن يرفع « غريب » راســه لتبدأ المعركة الاخيرة ؟ « غريب » لا يرفــع راســه والوقت يمضى ، وبعض الزبــائن يخرجون ، والحلقة المحكمة تتكسر هنـــا وهنـــاك ، هل أخطأ فى تقــدير شىء أم أن المسألة لا تعدو أن تكون لعبة قذرة من «غريب» يتسلى بها ؟ !

ليس من صالحه أن يضيع الوقت ، ولو خرج الزبائن كلهم لفقدت لعبته أثرها الخطير .. وجه غريب الناعم المستدير يواصـــل الهمس لمن حوله دون أن يفصح عن شىء ، ودون أن تبدو عليه لمحة انتظار لشىء .. لم لا يحاول التســلل من بعض الثغرات فى الحلقة ؟ وليترك حقيبته هذه المرة حتى لا يشك أحد فى أنه لن يعود ، وهكذا يرد على لعبتهم القذرة بلعبة مثلها ؟ واذا كان ثمة خطأ فى تقدير الأمــور فلا معنى لأن يتسرع بجلب المشاكل على راسه ؟

واجتذبته أقرب ثغرة فى الحلقة وفوجىء بأن أحدا لا يعيره أقل التفاتة ، ولم يصدق أنه أصـــبح خارج المقهى ، وأسف لأنه ترك الحقيبة ، وتباطأ قليلا حتى لا يثير الشكوك وقبل أن يمضى فى طريقه فوجىء بصــوت غريب يلحق به ، ويمسك به !

ــ أليست هــذه الحقيبة لك ؟ لمــاذا نسيتها ؟

ثم تابع وعلى شفتيه نفس الابتسامة التى تشبه النقود :

ــ نسيت أيضا أننا كنا نود أن نثرثر حول سؤال الكرة .. ستحضر مساء الغد ...

أليس كذلك ؟ احتفظ بحقى فى الحــديث معك حول نفس الموضوع !

ومد يده وأخــذ الحقيبة دون أن ينطق بكلمة ، خيل اليه أنها أثقل مما كانت ولكنه كان منهارا ، ربما هذا هو السبب ٠٠ كان يدرك أن صمته وكلامه سواء فى القدرة على فضح أمره ٠٠ ربما يعرفون كل شىء ، وربما لا يعرفون شيئا ، وأنقذه « غريب » بعودته الى المقهى !!

* * *

مشى أولا فى بطء ، مخترقا نفس الطرق التى وصفها عزيز له وكلها شبه خالية شبه مظلمة ، طرق تملؤها الظلال والأوهــام .. الطرق تسلمه للجسر ، والجسر يســـلمه للضفة الثانية ، والضفة الثانية تسلمه الى طريق أوسع يمكنه أن يجرى فيه ، وهــو مغمض العينين ، وفجأة يتجرد الظــلام من الخوف ، ويصبح للقدم الهاربة ايقاع القدم التى ترقص،والهواء يصبح أكثر رقة وعذوبة، وهكذا تتحقق نصف النبوءة ولا يتحقق نصفها الآخر ، وتنقســم الحقيقة المفردة ، ويتأتى نور الصــباح فى موعده ويســقط المكان من الحساب ، ويبقى للوقت وحده القدرة على اغماض العيون وتفتيحها !

* * *

ــ من أنت ؟

كان فلاح شاب يسأل الأفندى الذى يفرك عينيه على رأس حقله وكل ملامح الفــلاح تؤكد أنه مستعد لتصديق أى كلمة يقولهــا الأفندى الذى صحا فجأة ! .

ــ أنا .. لن تصدقنى اذا قلت أننى فلاح مثلك ! ..

ــ الفلاحون لا يلبسون هذه الثياب ! .

ــ انتظر قليلا .. فى حقيبتى مثل ثيابك.! يجب أن تصدقنى !

وراح يفتح الحقيبة ليخرج منها الثيــاب الريفية ، وفى سكون ذلك الصباح انطلقت من فم الشاب الريفى صرخة فزع مدوية ٠٠ حين أبصر فى الحقيبة جثه قتيل ! ..

أما هو الذى كان يبصر جثة « عزيز » فى نفس اللحظة فلم يصرخ ولم يجد لديه الرغبة أو القدرة على أن يفعل أو يقول أى شىء !

وحين اجتذبت الصرخة فى هذا الصباح كل من كانوا فى الطريق الى حقولهم ، وحين تتابعت الحلقات والدوائر الفزعة المروعة كان ثمة سؤال يدور ويتنقل : من هو ؟

وكانت ثمة اجابة تدور خلف السؤال : لا أحد يعرف ثم أصــبحت الاجابة : انه غريب !

حوار مع دانتي

للشاعر : نجيب سرور

« يا سيداتي .. يا أميراتي الحسان ..
وصرخت يا (دانتي) أغثني ! .. جاءني شيخ وضيء كالمسيح ،
اكليل قديسين يشرق فوق جبهته العريضة
ـ يا أيها الشيخ الجليل ..
الغابة السوداء تعرفها اذا عز الدليل ،
التيه .. لا نجم هنالك أو فتيل ،
والهول .. وحش بعد وحش بعد وحش
بالله كن أنت الدليل
ـ الحب .. ليس سواه في الغابات درب .
ـ ياشيخ قل شيئا يرد الروح .. حب أي حب ؟ !
الحب في الأسواق قنطار بقرش !
ـ في أي قرن أنت ؟
ـ في قرن له قرنان ..
ـ في العشرين ؟ كان الله في عون الجميع ؟
أرجو لك التوفيق .. دعني أنصرف ..
ـ بالله قف ..
ـ لا فائدة ..
ماعملتي (الكلحاء) في السوق الجديدة ؟
هل قلت « قنطار بقرش » ؟
ـ قبل الفصال ..
ـ اذن وداعا يابني
ـ خذني معك
ـ لا أستطيع
ـ رحماك خذني لو تشاء من الجحيم
الى الجحيم ،

فلقد مللت الضرب في هذا السديم !
ماكذب الشيخ الخبر
فتبعته ، لكنني قبل الجحيم ،
قابلت أشباحا تهوم في الفراغ بلا هدف .
ـ لكأنها ياشيخ ذرات الغبار ،
عمياء .. تسبح في ضياء الشمس .. حيرى
لا تسير ولا تقف .
فأشار شيخي باحتقار :
ـ ألا مكان
لا بالجحيم ولا النعيم ،
هذا مقر التافهين الجوف والمتنطعين ،
عاشوا وماتوا في الهوامش قابعين .
ـ لا منتمين !
ـ مثل القواقع والقنافذ والسلاحف ،
(من كان يطرب للقـــوافي فليضف لفظ الزعانف) !
كانت فلورنسا كما المركب نهبا للعواصف ،
كانت كما أم تفتش عن بنيها ..





مجنونة ‥ فى ليل زلزال رهيب ،
كانت كما طير يعود مع المغيب
فيرى الأفاعى تسكن العش الحبيب ،
آها ‥ فلورنسا التعيسة !
كانوا عليها يزحفون
(السود) كانوا يزحفون كما خنافس ،
كانوا كما الجاموس يقتحم الكنيسة ،
والتافهون الجوف من أبراجهم يتفرجون ،
هيا بنا هيا ‥ فما للفارغين سوى الفراغ !

– مهلا ‥ فثمة لى سؤال

ماذا على الشعراء لو لزموا الحياد ‥
فى زحمة الألوان ‥ ظلوا كالرماد ،
كالماء ‥ لا لون لهم ،
وليذهب الشيطان بالسود وبالبيض معا ،
فالشعر شىء والسياسة ‥
شىء سواه ،
كالماء والقطران من حيث الكثافة !

– ياللسخافة !

من قال هذا ؟
– هم يقولون الكثير
– فليذكروا من عصر « هوميروس » حتى
عصركم هذا الحقير ،
اسما لعملاق من الشعراء كان بغير لون !

– ملأوا من الأسماء آلاف الفهارس ٠
– هذى خنافس ‥

فى الليل تزحف بالألوف ،
لتعود فى ضوء النهار الى الجحور !

– ما الشعر ؟ ‥ هلا قلت يادانتى لهم
فحسمت بينى فى الخلاف وبينهم ٠
البعض قال بأنه فن التلاعب بالصور ،
والبعض قال بأنه فن التلاعب بالنغم ،
وأقول « قانون الدراما » سره المكنون فى
كل العصور ٠

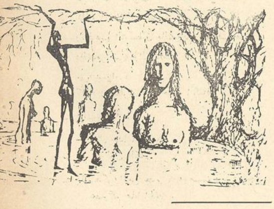
– أنا لا أحب الخوض فى هذى الأمور
بالرغم من أنى أميل لما تقول ،
فأكتب ودعك من الذين يثرثرون !
– مازال لغز فى الجراب بلا جواب
فى أى شىء تنظم الأشعار ؟
– ماهذا السؤال ؟
فى كل شىء بالبداهة !
– ويظل شعرا ؟
– ان يكن من خلق شاعر !

قالوا : « لغزال صناع يمكن الغزل الرفيع
‥ حتى بساق للحمار ! »
من أرضكم هذا المثل ‥
فيما أظن ‥
– ياسيدى كم دوخونا بالجدل ،

قالوا بأن الشعر مثل الحلم أضغاث بلا معنى
‥ رموز ،
هذيان محموم ، تعاويذ لساحر ،
ورؤى بدائى يرى الأشياء من أحداق طفل ‥
بحرا هيوليا يموج بغير شكل ،
فمعارك الطبقات شأن الاجتماع ،
ومعارك الاحزاب من شأن « السياسة »
والفكر والافكار شأن « الفلسفة »
وهلم جرا ‥ ثم جرا ‥ ثم جرا !

- هل بينهم من قال أني لست شاعر ؟
حاشاك .. ليسوا يجرأون !
بل هم لذكرك يسجدون ،
ويزخرفون بك المقالات الطويلة ..
فى غير داع - أغلب الأحيان - بل ويقدمونك
والله فى ثبت المراجع والفهارس !
- حسنا أراهم يفعلون ،
والآن قل لى : حاقد أنت عليهم أم على ؟ !
- ياشيخ صبرك ..
- لم يعد فى الطوق صبر !
- صنفان هم : لا يقرأون ،
أو يقرأون ولا يعون .
- الفارغون !
فليقرأوا لى « المأدبة » ..
أقرأتها ؟
- لا والذى حرم الحمير الجنزبيل !
- انى طهوت بها صنوف المعرفة ،
ودعوت كل الجائعين :
« خبزى ويكفى للألوف ،
ولدى مازال الكثير ،
هذا هو الضوء الجديد ،
هذى هى الشمس الجديدة ،
اليوم تبزغ للوجود ..
من حيث غابت فى الدجى الشمس العجوز »
لا .. لا يضير الشعر أن يصبح خبزا للجياع ،
لكن يضار الشعر ان أصبح فأرا فى المجاعة !
هيا بنا ..
ونزلت والشيخ الجحيم ،
حتى وصلنا تاسع الأدوار فانعقدت على الوجه الوضىء ،

سحب من الحزن العميق ،
ومن المرارة والغضب .
- هذا مقر الخائنين !
- كم كنت تكرههم ..
- كما تكره لصا يسرق القرية فى ليل الحريق!
منكوبة كانت فلورنسا بهم .. بالخائنين .
ياليت كانت للخيانة ..
رأس .. اذن لقطعتها .
اضرب معى .. اضرب على هذى الرءوس ،
دس فوقها بالنعل ، دس فوق المجوس ،
(فليلعن الله الخيانة والقوافى ..
لابد من لفظ على وزن الرءوس ! ..)
رحنا ندوس .
- انى لأعجب .. كيف للقلب السماوى الرهيف ،
أن يعرف الكره العنيف !
- بل ليس يعرف كيف يعشق
من ليس يعرف كيف يكره .
ولقد عرفت الكره فى المنفى ..وذقت مرارة « الخبز الغريب » (١) ،
وضربت فى الآفاق من غير اتجاه ،
« كسفينة حيرى تسير بغير دفه ..
وبلا شراع .. » (٢)
- ياللضياع !
- الشمس كانت يابنى تروح ثم تعود فى عرس الصباح ،



---

(١) ، (٢) كلمات دانتى .

والطير كان يعود للأعشاش فى ركب المغيب،
وتعود للاشجار أفراح الربيع ،
والنهر يرجع للحقول، ويرجع الملاح للمرفأ ،
والفلاح للكوخ الحبيب ،
والموج يوغل فى البعيد ،
ويعود للشطآن لهثا من جديد ،
الا أنا ٠٠

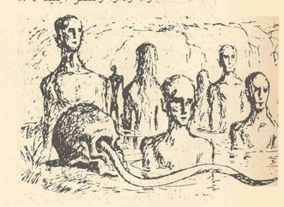
الا أنا ٠٠ كالطفل يرقب أمه تغرق لا يملك
الا أن ينوح ،
ويدق رمل الشط بالقـــدمين ، بالكفين ،
يرفع للسما عينيه ،
يسأل معجزه ،
والموج يغلق فجأة فكيه ، ثم يخيم الصمت
العميق ،
ويطول ٠٠ طال الصمت ٠٠ طال بلا نهاية ،
والطفل مصلوب ٠٠ يحدق ٠٠ ينتظر !

– بل كنت أنت الطفل يغرق بينما أم تنوح٠

– كم تعشقون « اللت والعجن » الكثير !

– ما الفرق ؟

– ثمة ها هنا فرق كبير
الأم كانت لا تبالى ، كنت منها قيد شعره ،
ولكم مددت لها ذراعى ، كم صرخت ، فلم
تجد حتى بنظره ،
مارق يوما قلبها ٠٠ كانت كهره ،
من قال فيكم ذات مره :
« فيالك هـــرة أكلت بنيهـــا
وما ولدوا وتنتظر الجنينا » ؟!



– هذا أمير الشعراء ٠٠
شوقى ٠٠

– أفيكم أمراء ؟!

– فينا الخطايا السبع ، فينا ماتشاء ٠٠
حتى أمير الرقعاء !
لكن هذا ليس موضوع الحديث ٠

– عن أى شىء ياترى كان الحديث ؟

– عن هرة أكلت بنيها !

– رباه ٠٠ كم أحببت عينيها ٠٠

– بياتريس ؟

– فلورنسا الحبيبة !
كم لاعنى المنفى ، كما لو كان مصهور الحديد
يصب فى جوفى ٠٠
أتدرى ما الجحيم ؟!

– هانحن فيه من الصباح !

– لا ٠٠ ليس هذا ٠٠ فالجحيم ،
هو أن تعيش بلا وطن ،
وتمـــوت فى المنفى ، وتـــدفن فى تراب
الآخرين !

– الآن أذكر أغنية ،
كانت تغنى فى المآتم عندنا ،
« ودا قبر مين اللى ماخد يروح له
قبر الغريب اللى ما جـــوله أهـــله

ودا قبر مين اللى البقـــر داســـه
قبر الغريب االلى هـــجر ناســـه
ودا قبر مين اللى البقـــر هـــده
قبر الغريب اللى هـــجر أرضـــه »

– من قال هذا الشعر ؟

– لا يدرى أحد
هذا يسميه « الثقاة » الفولكلور !

– الشعر عندكم بخير ،
مادام هذا بينكم ٠

« ودا قبر مين اللى البقر هـــده
قبر الغريب اللى هـــجر أرضـــه »
هذا كبيركم وما فيها مريه ،
هذا أمير الشعراء ،
أبلغه اعجابى ، وأقرئه التحية !



الآلة والمخ

بقلم : دكتور محمد رواش الديب

فزع المصممون الأوائل لتلك الآلة المسماة بالعقل الالكترونى من الطاقات الهائلة والقدرات « العقلية » للآلة التى بنوهـا ، وحين رأوا بأعينهم ما صنعوه بأيديهم من أجهزة تضم عشرات الآلاف من الاسلاك الكهربائية توصل ما بين آلات من اللمبات الالكترونية ، هالهم الأمر وظنوا أنهم قد خلقوا فرنكنشتاين جديد وتصور هؤلاء العلماء أن هذه الاسلاك ما هى الا أعصاب وأن هذه اللمبات ما هى الا خلايا وأن هذه الآلة ليست سوى مسخ ربما تحول الى كائن ،فأطلقوا على الآلة اسم مانياك Maniac أى المهووس .

لقد كان هناك وقت كان مجرد الربط بين الآلة والفكر أو الحديث عن آلات « مفكرة » من قبيل الهرطقة ، وأهل الفكر ينفرون من هذا الهراء المفزع ، ولكننا الآن نجد أن حديث الآلات « المفكرة » أو « الذكية » أو « الذكاء الصناعى » يملأ أعمدة العديد من المجلات والدوريات سواء المتخصصة منها أو شبه المتخصصة أو غيرها ، وشيئا فشيئا تأسر هذه الفكرة خيال العديد من النـاس فى مختلف أنحاء العالم ، واليـوم تتبوأ السـيرناتيكا Cybernetics وهى العلم الذى صاغ نظرية الآلات « المفكرة » مكانا مرموقا بين العلوم الجديدة ، وأصبحت « مودة » العصر تفرد لها العديد من المحاضرات وتلهب خيال الكتـاب والروائيين وتبعث الضيق والتشاؤم فى نفوس الكثير من الشعراء والفنانين ممن يخشـون مغبة سيطرة الآلة على الانسان .

حتى نوربرت فاينر Norbert Wiener نفسه مؤسس السـبرناتيكا يعطينـا نظرة يشوبها القلق والتشاؤم من مغبة انتشـار الآلات «المفكرة» التى أسهم هو بالدور الرئيسى فى تطويرها ، فيقول ان هنـاك خطـرا من أن الآلات المتعلمة سوف تبدأ فى آن تعيش حياتها الخاصـة وكلمـا اعتمدنا أكثر فأكثر على « أفكارها » وقراراتها » فانها سوف تضطرنا الى أعمال تدمرنا فى النهاية ، ويقتبس فاينر هنا قصة الرعب المشهورة لـ د . د . جاكوبز W.W Jacobs عن مخلب القرد الذى أصبح فى استطاعته أن يحقق ثلاثة رغبات لمن يمتلكه ولكنه فى الحقيقة لم يجلب سوى الدمـار والخراب لأولئك الذين استحوذوا عليه،وبالرغم من تحذير رجل من مغبة استخدامه الا أنه

طلب منه أن يحقق له الرغبة الاولى وهى احضار مائتى جنيه ، وفى الحال جاء من يطرق بابه ليعطيه مائتى جنيه تعويضا عن مقتل ابنه الذى أصيب للتو فى حادثة بالمصنع فيصيح الأب المكلوم بوفاة ابنه فى المخلب ليحقق له الرغبة الثانية وهى ارجاع ابنه اليه ثانية ، وفى الحال يظهر شبح مخيف هو بالطبع عفريت ابنه فتكون الرغبة الثالثة والأخيرة للأب هى ارجاع هذا الشبح الى عداد الموتى مرة أخرى .

لقد ظن مصمموا الآلات السبرناتيكية أنه لا يوجد عمل يقوم به المخ لا تستطيع تلك الآلات أن تقوم به ، فالآلات تقوم اليوم بأدوار متزايدة الاهمية، فهى الآن تقوم بدور الضوابط والمنظمات الصناعية ، وتقرأ وتكتب وتترجم وتصمم وتلعب الشطرنج حتى ان أحدهم قد صمم آلة قادرة على كتابة الموسيقى والشعر .

وهكذا دخلت السبرناتيكا لتقدم نظرية لعمل المخ استمدتها من نظرتها الى ميكانيكية الآلات الجديدة وسحبتها الى العالم البيولجى وبالنسبة لنا كبشر ـ فان الانسان هو أعجب الآلات وأدقها جميعا ، وان أعجب شىء فى الانسان ومعجزته هو مخه وهكذا جاءت السبرناتيكا لتحاول أن تحل لنا مشكلة عمل المخ وتقدم لنا نظرية شاملة لتفسير عمل المخ على أساس النماذج الواقعية التى حققتها فى الآلات .

وقد ساعد السبرناتيكا ومدها بالجرأة على اقتحام هذا المجال مبدأين جديدين كل الجدة أتت بهما السبرناتيكا فى بناء الآلات ، أولهما هو مبدأ الاختيار فى الآلة ، وينحصر فى أنه يمكننا أن نضع برنامجا للآلة يحتوى على أكثر من مسار تستطيع الآلة أن تختار فيما بينها ، أى أننا يمكننا أن نكتب تعليمات للآلة بأن تتبع طريقا معينا اذا كانت نتائج الحسابات التى تقوم بها تتفق مع هذا الطريق والا سلكت طريقا آخر أو طريقا ثالثا ، وتبدو هذه الفكرة بسيطة الآن ، وأنها قد خطرت على بال العالم الانجليزى شارل باباج Charles Babbage حينما صمم آلته الحاسبة منذ أكثر من مائة عام ، ولكن بالرغم من ذلك فان مبدأ الاختيار هذا هو أكثر التغييرات جذرية فى مفهوم الآلة منذ بنى ليبينتز Leibnitz منذ ثلثمائة عام تقريبا أول آلة حاسبة ، قد أكد ليبينتز وقتها أن الحيوانات هى آلات أوتوماتيكية ، واذا كان قد وعى أوتوماتيكيات ذات اختيار ، كان ينبغى عليه أن يشمل البشر بينهم .

والفكرة الأساسية الثانية التى عممتها السبرناتيكا هى فكرة الفيدباك Feedback فبضربة واحدة كشفت هذه الفكرة عن الطريقة البسيطة التى تستطيع بها الكائنات الحية أن تستقرىء بيئتها وأن تصحح أفعالها بنفسها فى سعيها فى بيئة متغيرة ، وان آلة تستخدم الفيدباك ليست آلة بالشكل الجامد ولكنها آلة مرنة تغير من نفسها ومن تشغيلها كلما تغيرت بيئتها .

ان هذا المبدأين للاختيار والفيد باك قد اتسعا بشكل لم يسبق له مثيل مفهومنا عن الآلة وأعطيانا عمقا جديدا للمقارنة والمشابهة بين الآلات والكائنات الحية ، وأظهرت أن التنظيمات الدقيقة للجسم التى يمكن أن تفهم وتقلد مثلها مثل الآليات العملية اليومية ، وفى الحقيقة قد تبين بوضوح أن أى آلة دقيقة ينبغى أن يكون لها بعض الصفات التى كنا نظن أنها حكر للكائنات الذكية وحدها ،

وعلى سبيل المثال فانه لا يمكننا أن نطلب من فى أن يختار بين أحد طريقين الا اذا كان لديه مخزون من هذه الحسابات تشمل رسائل تقدير الموقف الداخلى والخارجى ، أى الا اذا كان لديه شىء يشبه الاعضاء الحسية وهى التى كانت احتكارا للكائنات الذكية من قبل ٠

وفى الواقع لم يكن مستغربا أن تسمى هذه الآلات عقولا الكترونية بل وانها بدت أنها سائرة فى طريقها لأن تصبح أجساما الكترونية أيضا ، فى الوقت الذى بدا انه من الممكن تقليد أغلب أشكال الاتزان الداخلى والضبط فى الكائن الحى وتضمينها فى آلات ، بل ان أحد المهندسين وهو جراى والتر Gray Walter قد صنع آلات تستطيع أن تتحسس بيئتها هنا وهناك وأن تتعلم منها منعكسات شرطية وكذلك صنع روس آشبى Ross Ashby تركيبة من الاسلاك تستطيع أن تسترجع تماسكها الداخلى حتى بعد اصابتها ، أى أن الآلة تستطيع أن تجابه اخطار البيئة ، أو العداء الكامن فى البيئة حتى ولو آذاها وكان هذا ايذانا بمولد الفكرة الجديدة الثالثة فى السبرناتيكا وهى مبدأ الاحتمال Tolerence فاذا كانت الآلة سوف تعدل نفسها لتجابه بيئتها ، فهى سوف تعامل بيئتها سواء الداخلية أو الخارجية على أنها توصيات أو أوامر وأنها ينبغى أن تعرف اذن كيف تترجم مثل هذه المجموعة من الأوامر المحيرة ، أى أنها ينبغى أن تحل رموز رسائل البيئة ولكى تفعل هذا ينبغى أن تفرز الرسائل أى تقبل البعض وترفض الآخر وعموما عليها أن تخمن وتتحرر من اخطائها هى ، اى ان فكرة الاحتمال تعنى أن تتغلب الآلة على خلفية تتميز بانعدام اليقينية ، وأن تعمل بحزم فى فى مواجهة الخطأ ٠

وقد عرف المبدأ السبرناتيكى للاحتمال فى أوضح صورة فى نظرية الاتصال لكلود ١ ٠ شانون ٠ Shannon Claude E. وهو يعبر عن هذه الفكرة بالقول بأن نقص اليقين أو الضوضاء فى مجرد اتصال ، يحدد حدا أعلى للنسبة ما بين الاعلام المرسل وذلك الذى استقبل ومن أجل أن نصل الى الحد الاقصى ونقلل الاخطاء ينبغى أن نرسل مع الاعلام وسائل مراقبة داخلية وأن نحدد رموز هذا الاعلام بطريقة فضفاضة Redundant والآلة مثلها مثل أى رسالة يمكن أن تحمى من الخطأ بادخال أجزاء فضفاضة فيها الأمر الذى عرضه وحله حلا رياضيا وعمليا العالم البارز جون فون نيومان John von Neuman وأثر ذلك هو أن نجعل الممكن على حد قول نيومان «تخليق» كائنات يعتمد عليها من مكونات لايعتمد عليها » ٠

وان استعمال كلمة « كائنات» حيث نتوقع « آلات » يبين لنا أن فون نيومان كان واعيا منذ البداية لأهمية هذا النوع من الاحتمال بالنسبة لثبات الكائنات ، فالثبات بالنسبة لآلة الكترونية هو مسألة مريحة ، حين تتعطل بعض أجزائها ومع ذلك تظل شغالة. ولكن هذه المسألة بالنسبة للمخ الحى هى مسألة حياة أو موت ، وان المخ الانسانى - هو بدرجة تدعو للدهشة - أشبه من بقية الجسم بآلة ، فحين تموت خلية من خلايا الجهاز العصبى لا تنمو خلية غيرها ، بل ان عملها ينتقل الى غيرها من الخلايا اما فى الجلد أو فى الكبد مثلا حين تموت خلية تنمو غيرها لتحل محلها ، وفى خلال حياة المخ مثلا يمكن أن يموت حوالى ١٠٪ من خلاياه دون تنظيم ومع ذلك فان المخ يبقى قادرا على أن يستمر فى عمله وأن يلاحظ ويسجل ويستعيد ويزن ويأمر ٠

وحتى هذه النقطة وجدت السبرناتيكا شبها قويا ومثمرا بين المخ والآلات التى تستخدم الدوائر الكهربائية وكلما مرت الايام أوضحت الشبه الكبير بين مسالك الجهاز العصبى وبين الدوائر الكهربائية ٠

وبالطبع فان هذا الاعتقاد السعيد لم يثبت زيفه فان شيئا لم يكتشف فى السنوات العشر الماضية أو امتنع عن الكشف يمكن ان يزحزحنا عن المبدأ الاساسى وهو ان العمليات البيولوجية لها نفس آليات العمليات الطبيعية ، ولا يوجد أى باحث ذو وزن يرضى بأن يترك البحث عن الآليات المادية لكى يهوى الى حيوية Vitalism غيبية لكى

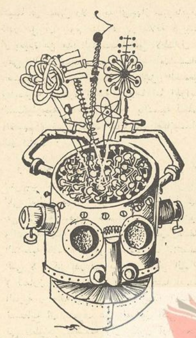
تريحه من عناء البحث .

كلما تقدمت السيبرناتيكا كلما اتضحت الأمور المتعلقه بها ، وفي الوقت الحالي يناقش الناس حدود امكانيات هذه الالات الجديدة بطريقه عمليه ليس فيهـــا أى غموض أو غيبيه ، بالطبع لا بد أن تختلف الاراء بشكل واسع حول هدا الموضـــوع ، فبعض الناس المهتمين بالموضوع يعتقد ان الوقت قد يأتي حين تصبح الالات «أكثر حذقا» من صانعيها .

وبالنسبه لمنطق وجهه النظر هذه ، فان العبقري هو الرجل القـــادر على استخلاص الضروري من كتلة غير الضروري أكـثر من الرجل العادي والعقول الالكترونية تستطيع أن تقوم بمثل هذا الاختيار أسرع من الانسان . وعلى هذا فان المصمم الموهوب قد يصنع آلة أكثر موهبة منه . ولكن حقيقة أن بعض الآلات قادرة على الحلول مكان الانسان أو التفوق عليه في بعض مجالات نشاطه لا يعني أنها تستطيع أن تحل محله عموما ، حتى ولو استطاعت أن تعد مائة الف مرة أسرع منه . يعتقد البعض أنه يمكن أن توصف «بالمفـــكرة» اذا كانت تستطيع أن تحل محل الانســـان في احدى اللعب مثل الشطرنج وأن مثل هذه الآلة يمكن أن يقال أنها تمتلك « وعيا » .

وهكذا فان السؤال « هل تســـتطيع الآلة أن تفكر ؟ قد تحول الى « هل تستطيع الآلة أن تكون ذات وعي ؟ ولكن المســـافة بين « التفكير » و « الوعى » هي جد طويلة . فبعض الحيوانات تظهر بعض مظاهر التفكير ولكن لا يوجـــد حيوان قادر على عمل واع يتطلب موقفا محددا تجاه الاشياء والحوادث وليس مجرد احساس تلقائي بالبيئة .

وهذا هو الأسلوب العريض الذي ينبغي أن تعرض فيه مشـــكلة الآلات « المفكرة » ، فاذا كانت الآلة تستطيع أن تكون رأيا عن مسألة فانها قادرة على التفكير الاســـتقلالي أما اذا كانت عاجزة عن أن يكون لديها مثـل هذه « الأنا » فانها سوف تظل أوتوماتون عديم التفكير أو بالاحرى عديم الاحساس . فحينما نتكلم عن « وعى » الآلة فاننـــا نكون قد وصلنا الى المستوى الســـيكولوجي .. ونجدنا الآن في وضع نتساءل فيه هـــل



نستطيع اطلاقا أن نحقق مخلوقا صناعيـــا ذو صفات سيكولوجية .

ولكي نناقش هذا التساؤل لا بد لنا ان نحدد بعض المسائل قبل أن نخوض فيهـــا فأولا ماذا نعني بالصفات السيكولوجية ؟ انها بكل اختصار كل عواطف الانسان ومزاجه ، وهي لا تنشأ تلقائيا ولكنها تظهر استجابة للأحداث والظواهر التي حولنا . وان نفسنا هي نوع من الاداة لحس العالم المحيط بنا . واننا معرفة أى ظاهرة تمر بمرحلتين أولهمـا هي أن نستقبل البيئة من خلال أعضائنـــا الحسية فالاعلام يدخل عن طريق البصر والسمع واللمس والذوق وغـــيرها ثم تنظم هـــذا الاحساسات وتجمع في المراكز المخية لـــكي يحدث الوعي بها .

فالمخ يجمع الاحساسات المتناثرة عن طريق أعضاء الاحساس لكي يعطى في النهـــاية صورة للجسم المؤثر في اللحظة التي يؤثر أى جسم فيها على الأعضاء الحسية .

وبالتدريج يتعلم المخ على أن يستظهر صور الاشياء والظواهر عقليا حتى ولو لم تكن أمام

أعيننا أى يتخيل ولا يوجد أىجهاز سبرناتيكى قادر على أن يقوم بنشاط ذو علاقة قريبة أو بعيدة من هذا النشاط على الاطلاق . وهى بالكاد تستطيع أن تقلد العمليات الفسيولوجية التى تحدث فى الاجزاء السمعية والبصرية للنشرة المخية وغيرها أما الجوانب السيكولوجية (غير الواضحة بالنسبة للعلماء أنفسهم) فهى بعيدة تماما عن امكانيات خير الآلات .

والمرحلة الثانية للمعرفة اذن تنحصر فى الترتيب المنطقى لانطباعاتنا الحسية فى المخ لكى تعطينا فهما أعمق للأشياء حولنا فهذه هى المرحلة المنطقية للمعرفة أو ماهية التفكير وكنتيجة لهذا النوع من المعرفة فان الصفات الداخلية للأشياء والحوادث تتفتح لنا ، الصفات التى لا يمكن ادراكها بمجرد النظر اليها . (لنقارن معرفتنا بتفاحة ومعرفتنا للنواة الذرية) وانه بفضل المعرفة بهذا الأسلوب نستطيع أن نتعرف على القوانين التى تتحكم فى الظواهر المختلفة وأن نكون آراء مجردة ومعممة للعالم الخارجى .

وان اللغة تشكل الوسط الذى يحمل أفكارنا . وفى هذا المجال تبدو الآلات « المتكلمة » و « المستمعة » و « القارئة » و « الكاتبة » ليست أقرب الى المخ المفكر من العقول الالكترونية التقليدية والاجهزة السبرناتيكية تنقصها خاصية الكلام فهى لا تستطيع سوى تكرار المظاهر السطحية للكلام : ترديد الكلام أو رسم الحروف .

ولكن بالرغم من أن المخ أفضل بكثير من أى آلة صنعت حتى الآن الا أنه يتميز بالبطء فى العمل فان اللمبة الالكترونية تستطيع أن تقوم بعمل الخلية العصبية بسرعة تبلغ أكثر من مائة ألف ضعف . وعلاوة على هذا فان الجهاز العصبى يقوم بعملياته المعقدة بطريقة غير بالغة الدقة . ان المخ مثل أى كائن بيولوجى يصاب بالتعب ويقل انتباهه . أما الآلات السبرناتيكية فهى تستطيع أن تعمل ليل نهار دون كلل أو تعب واذا احترقت احدى اللمبات يمكن تغييرها كما أنها تستطيع أن تقوم بالاعمال الموكلة اليها بسرعات خرافية . ان هذه الآلات تتفوق على المخ فى هذه الصفات . وان قدرتها على القيام ببعض العمليات المنطقية وتحديدها المسار الاصوب تتفوق على قدرات المخ من الناحية الزمنية .

وانه لمن الصعب أن تحدد امكانيات تطبيق النظم السبرناتيكية فالشىء المهم هو أنه كلما عرفنا الآليات الخاصة التى تكمن وراء العمل الخلاق فاننا سوف نستطيع أن نبنى الآلات التى تقوم به . وحالما نعرف مم يتكون الخيال فاننا سوف نستطيع أن نحول هذه الآلية الى آلة « تصنع الخيال » !

ولكن السؤال الذى لا بد منه هو أنه لنفرض أننا واصلنا تحسين الآلات الى حد أن وصلت الى نفس مستوى الانسان وبدأت تفكر لنفسها مثل المخ فماذا يحدث ؟

وربما وصلت الاجهزة السبرناتيكية فى يوم من الأيام الى أن تصبح تجميعا لخلايا حية مصنوعة من مواد غير عضوية واذا كانت هذه الخلايا قد رتبت بالطريقة الموجود بها الخلايا العصبية فى المخ وشغلت على نسق المخ ، فهل يعنى هذا أننا قد بنينا جهازا من صنع الانسان يكرر كل صفات المخ الانسانى ؟ نعم لكن هذا سوف لا يصبح اختراعا ميكانيكا ولكنه سوف يصبح مخا من صنع الانسان .

ولكن لماذا نتبع الطبيعة تبعية عمياء ، اننا الآن نناقش دوائر عصبية أفضل من تلك الموجودة فى الجسم . وهذه الدوائر لو صنعت فسوف يمكننا من صنع أمخاخ أفضل من المخ العادى .

أما بالنسبة للآلات المقلدة للمخ فانها مهما كانت شبيهة بالمخ فانها لن تستطيع أن تفكر لنفسها ، وفى الحقيقة فان الشبه بين مخ القرد ومخ الانسان أكبر بكثير من الشبه بين مخ الانسان وأية آلة الكترونية .

وان الآلات مهما تقدمت فسوف تصبح « بلهاء متعلمون » لأنها لن تستطيع أن تفكر أو تدرك لنفسها ، لن تستطيع أن تكون رأيا

خاصا بها ولأجل أن تتمتع بهـذا فانه ينبغى أن تكون مخلوقا يعيش فى مجتمع . وحتى الانسان نفسه لو عزل عن المجتمع لكف عن أن يكون كائنا مفكرا .

وكذلك يختلف المخ عن الآلة فى ناحية أخرى هامة وهى ناحية الاعتماد عليه .

ان الاعتماد هو حديث يعاد كل يوم . ومن تاريخ المجالات المتعددة للهندسة فاننا نعرف عن عدة حواجز نشأت من وقت لآخر لتعوق التقدم التكنولوجى ، الحاجز الصوتى الحاجز الحرارى ، عامل الأمان .

وان مشكلة الاعتمـــاد ــ أى احتمال أن معاملات التشغيل سوف يحافظ عليها خلال فترةمحددة ــ هى ذات أهمية لايمكن تقديرها بالنسبة لتطور الاجهزة السبرناتيكية .



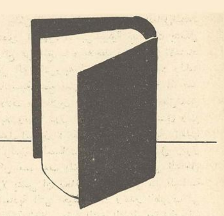
ولكن هذه المشكلة التى تبدو العامل المحدد لتطور الاجهزة السبرناتيكية قد حلت بشكل رائع فى المخ ــ ولنلاحظ آن انعدام الاعتماد فى آلة الكترونية ليس شيئا كبيرا . ولكنه بالنسبة للمخ يعنى حيـــاة أو موتا . ان هذه الآلاف من الملايين من الخلايا العصبية تظل تعمل ليلا ونهارا دون انقطاع عشرات السنين وعلى طول السنين لا تكل الاعضاء الداخلية ، القلب الرئتين والعضلات والنخاع من العمل وفوق كل هذه يقف المخ ينظم ويراقب فى الداخل ولا ينسى أن يحافظ على الكائن من البيئـة المعادية التى تحيط به . وتتغير الظروف فى البيئة الظلام يعقبه النور الشتاء يعقبه الصيف والهدوء يتبعه الضوضاء يتلوها التعب كل هذا والمخ يكيف نفسه وبقية الجســم لكل ظرف ولكل طارىء .

ويتعرض الكائن والمخ الى العديد من الآثار المهلكة والمدمرة الآثار الميكانيكية والحراريـة والبيولوجية والطبيعية وكثـــيرا ما يتعرض المخ نفسه للاصابة والنزيف والالتهابات التى تدمر جزءا منه ولكنه يتلقى الصدمة وبعـد وقت يكون قد استعاد سيطرته ورجعت اليه أغلب وظائفه التى تحـــافظ على تماســك الجسم .

وبينما أكبر الآلات الالكترونية يمكن أن تتوقف وتخمد اذا تعطلت فيها دائرة أو عدة دوائر .

بالطبع هناك فرق أساسى بين المخ والآلات وهو التغيير المستمر فى التركيب الـكيميائى للخلايا الحية نتيجة لعمليات الهدم والبناء التى تتم فى الجسم .

وأحد الفروق بين المخ والآلة هو أنه أننا لا نزال فى حيرة من آليــة الذاكرة فى المخ كيف يستعيد المخ الاعـــلام المختزن فى اى وقت ويستخدمه فىعمله وحتى الآن فلا يوجد نموذج كميائى أو كهربائى يفسر لنا الذاكرة وأننا لن نستطيع أن نفهم عملية التعلم والكلام وتكوين المفهومات دون أن نعرف كيف تعمل الذاكرة .



كتاب الشهر

علم اللغة

مقدمة للقارئ العربي

دراسة نقدية بقلم: د. كمال بشر

الدراسات اللغـوية (علـم اللغـة linguistics) بمفهومها الحالي الحديث لاتزال في طور النشأة والتكوين في بلادنا . وكتـاب « علم اللغة » (مقدمة للقارىء العربى) يعد فى نظرنا من أقوى دعائم هـذا التـكوين ، اذ قـد حرص صاحبه ـ المرحوم دكتور محمود السـعران ـ على أن تكون مادته فى صورة تخدم غرضين مهمين .

أولهما : تعريف المثقف العـربى بهـذا الحقـل الجديد ، وجذب انتباهه الى هذا اللون من التفكير الانسانى .

وثانيهمـا : فتـح آفاق أوســع وأعــرض للدرس والبحث أمام طلاب اللغة والمشتغلين بها . وتتمثل وسيلة الهدف الاول فى تبسـيط المادة ، ذلك التبسيط الرائع الذى من شأنه أن يجعل المادة تلقى بنفسـها الى ذهن القـارىء دون تعقيد أو اضطراب ، والذى يدفع هذا القارىء الى أن يأتى على الكتاب كله ، قراءة وفهما ، دون توقف أو ملل . أما الغرض الثانى فيتحقق بما يتصف به الكتاب من الشمول والاحاطة بمعظم مسائل اللغة وقضاياها العامة ، وان كان ذلك بصورة موجزة .

ويقع الكتاب فى خمسة أبواب ، مسبوقة بتمهيد ومتبوعة بثبت بمصطلحاته . أما التمهيد فيناقش فيه المؤلف « الوضع » الحالى للدراسات اللغوية وموقف الناس من هذه الدراسات .

يقرر هناك ، والواقع يؤيده ، أن دراسة اللغـة قد أصبحت علما له كيانه واسـتقلاله منذ أواخر القرن التاسع عشر . وتتأكد هذه الصفة العلمية باستقلال الموضوع والمنهج والوسائل الخاصة بهذه الدراسة . ولكن يبدو أحيانا أن بعض النـاس لم تتأكد لديهم بعد هذه الصفة العلمية للدراسـات اللغوية ، وانهم مازالوا عاجزين عن فهم حقيقتهـا والوقوف على وظيفتها . ومن ثم سـلكوا منها مسلكا لايتفق وما استقر لها من مكانه ومنزلة بين الدارسين . وتتضح مظاهر هذا السـلوك فى صور عدة .

من ذلك مثلا أن علم اللغة لايزال حتى الآن من أقل العلوم الانسانية حظا من حيث الشهرة والذيوع

بين المثقفين فى مواطنه الأصلية : أوربا وأمريكا وروسيا ، بل ان مصطلحاته الأساسية أصبحت تمثل لديهم مشكلة معقدة ، وما برح هؤلاء المثقفون يختلفون فى مفهومات هذه المصطلحات ومعانيها من بلد الى آخر .

وبالرغم من النتائج المبهرة التى احرزها هذا العلم ، لازالت المدارس فى أوربا وغيرها قانعة باتباع النظم التقليدية فى تعليم اللغات ، وكأن المهيمنين على هذه المدارس لايدركون قيمة هذا العلم الجديد ، أو كأنهم يخشونه ، اذ من الجائز — فى نظرهم — أن يفسد عليهم مادرجوا عليه من نظم وطرق تعليمية توارثوها جيلا بعد جيل .

ومن مظاهر السلوك الخاطىء نحو علم اللغة الحديث كذلك أن ظنه بعض الناس نوعا من النشاط العلمى الذى يجرى وراء معرفة الصحيح والخطأ من الكلام نطقا وكتابة ، أو حسبه أولئك أنه يرمى الى وضع قواعد للتمييز بين الصحيح وغير الصحيح منه ، أو أنه « يهدف » الى وضع قواعد تعلم الناشئة صحة الكلام وجودته وتتخذه مقياسا على الصواب والخطأ والجيد والردىء » (ص ١٣ من الكتاب) .

والحق أن علم اللغة بالمفهوم الحديث linguistics ليس هذا ولا ذاك . انه لايجرى وراء تصحيح الكلام أو الكشف عن « اخطائه وانحرافاته » ، وليس من وظيفته المباشرة وضع قواعد أو احكام عامة للتمييز بين الجيد والردىء منه . انما وظيفته دراسة اللغة ذاتها ، بالكشف عن خواصها ومميزاتها ، وتسجيل هذه الخواص والمميزات كما هى فى صورة قواعد ونظم عامة بعد اخضاع الامثلة الجزئية للتجريد . وهذه الوظيفة تتفق تماما مع المفهوم الحديث للغة نفسها ، فهى فى عرفنا الحالى : **ما يتكلمه الناس بالفعل لا ما يجب أن يتكلمه الناس .**

وليس معنى هذا على اية حال ان تدريس القواعد بالطرق التقليدية لايفيد من البحث اللغوى الحديث ، ان الأمر على العكس من ذلك . ان هذا البحث الجديد فى مقدوره — بل من واجبه — ان يقدم لمعلمى القواعد طرقا جديدة للدرس ومبادىء اخرى هامة خالية من الافتراضات الذهنية والتعقيدات الفلسفية والتأويلات التعسفية التى لاتمت الى روح اللغة بصلة ، والتى تتسم بها مناهج تعليم القواعد التقليدية كما هو معروف لنا جميعا .

وعلم اللغة كذلك ليس معناه معرفة اكثر من لغة. قد يكون الانسان لغويا ناجحا ومع ذلك لايعرف الا لغته القومية ، وقد يعرف عدة لغات ، ولكنه — بالرغم من ذلك — من أجهل الناس بعلم اللغة وطبيعة هذا العلم . يجب أن يفرق الناس بين الدراسات اللغوية ومعرفة عدة لغات ، فالأولى علم ويسمى Linguistics والثانية حالة يتصف بها بعض الناس ويطلق عليها المصطلح Polyglottism واللغوى هو المؤهل علميا لدراسة اللغة وتحليلها وفقا لقوانين العلم ومبادئه ، ويعرف بـ Linguist فى مقابل Polyglot ، وهو من أسعدته الظروف بمعرفة أكثر من لغة .

هذا هو موقف الناس من علم اللغة الحديث فى الغرب ، فما الحال فى بلادنا الناطقة بالعربية ؟

سؤال مهم وخطير وضعه المؤلف وأجاب عنه بصورة واضحة صريحة ، صورة قاتمة تبعث على القلق ، ولكنها تمثل الحقيقة والواقع .

ركز دكتور السعران اهتمامه هنا على موقف « المتخصصين فى المسائل اللغوية ، المنقطعين لها المنصرفين اليها » تجاه هذا العلم ، فسجل — للاسف — أن معظم هؤلاء يفهمون منه أنه «دراسة الصرف أو النحو أو الاشتقاق ومعرفة الشوارد النادرة وحوشى الكلام وتمييز الفصيح من غير الفصيح ومعرفة معانى الكلمات وتمييز الدخيل من الاصيل أو الانشغال بتاليف المعجمات أو غير ذلك » من تلك القضايا الجزئية على نحو ما جاء فى المزهر للسيوطى أو فقه اللغة للثعالبى أو — على أحسن تقدير — على غرار ما عرض له ابن جنى فى خصائصه .

وقد يفرق بعضهم فى الخطأ فيظن ان علم اللغة مقصور على البحث فى الثروة اللفظية ، أى الالفاظ والمفردات من حيث جمعها والنظر فى أصولها وفروعها ، وما يعرض لها من تغير أو تطور عبر الزمن . أو بعبارة أخرى ، ان هؤلاء وأمثالهم يجعلون « علم اللغة » مرادفا للمصطلح العربى القديم « متن اللغة » ، مخدوعين فى ذلك بالاستعمال التقليدى للمصطلح « علم اللغة » الذى ورد ذكره بهذا المعنى كثيرا فى كتب اللغة العربية القديمة ، كالصاحبى لابن الفارس والمزهر للسيوطى وغيرهما ، وفى بعض المؤلفات الحديثة كذلك .

أما أشهر مظاهر عدم الادراك الواعى لحقيقة علم اللغة ووظيفته بالمعنى الحديث فهو ذلك الخلط

المزعج بينه وبين مايعرف فى الأوساط اللغوية بالفيلولوجيا Philology . ومن أسباب هذا الخلط فى نظرنا أن معرفتنا بالفيلولوجيا كانت أسبق بكثير من معرفتنا بعلم اللغة ، ذلك أن الجامعات العربية قد درجت فى فترة ماضية على دعوة بعض المستشرقين لتولى مسئولية الدرس اللغوى فى بلادنا . ومعظم هؤلاء — أو كلهم على ما نعلم — كانوا من العلماء المعنيين بالدراسات السامية المقارنة . وهذه الدراسات — كما هو معروف — دراسات فيلولوجية بالدرجة الاولى ، وقد نضيف اليها نعتا تقليديا هو Comparative (مقارنة) لتصوير الواقع والحقيقة .

فلما ظهرت طلائع الدراسات اللغوية الحديثة لم يستطع الناس التمييز بينها وبين ما درجوا عليه والفوه من الدرس المقارن . وانه لمن المدهش حقا أن يظل بعض المشتغلين بمسائل اللغة فى بلادنا على هذا الخطأ ، على حين يدعون — ان حقا وان باطلا — ان لهم معرفة جيدة بعلم اللغة فى صورته الجديدة .

ويقرر منطق العلم والحقيقة أن هناك فرقا واضحا بين الدارستين . فعلم اللغة يتخذ موضوعا لدراسته اللغة من حيث هى لغة ، أو — كما قال دى سوسير de Saussure — « دراسة اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها » سواء اكانت هذه اللغة منطوقة أم مكتوبة . ومن ذلك كله نستطيع الوصول الى مجموعة من القوانين العامة التى تصنع منهجا متكاملا صالحا للتطبيق على أية ظاهرة لغوية وعلى أى مستوى لغوى ، كالمستوى الصوتى أو الصرفى أو النحوى أو الدلالى الخ . أما الفيلولوجيا فليست اللغة هدفها الوحيد أو الأساسى . ان رجال الفيلولوجيا يجرون وراء دراسة الوثائق والنصوص المكتوبة ولغتها ، بقصد تصحيح هذه الوثائق والنصوص أو التعليق عليها أو المقارنة بينها وفقا للظرف المعين الذى تجرى فيه الدراسة .

تلك أمثلة مما يشيع من أفكار بين بعض المتخصصين فى المسائل اللغوية فى الوطن العربى تجاه الدراسات اللغوية الحديثة . وليس من الافتئات على أحد أن نقرر أن بعض هؤلاء الدراسين يرفضون النظر فى هذه الدراسات ، « أو لا يحاولون تفهمها » ، ظنا منهم أن لديهم من القديم مايغنيهم عن هذا الوافد الغريب .

على أن هناك فى الجانب الآخر من الصورة جهودا ضخمة بذلت منذ فترة ليست بالقصيرة للتعريف بهذا العلم الجديد ، وللاستفادة من قوانينه وسيادته فى التطبيق على العربية وقضاياها . ومن اوضح هذه الجهود وأجلها أثرا فى هذا الشأن تلك التى قام بها كل من الرائدين الفاضلين الدكتور على عبد الواحد وافى والدكتور ابراهيم انيس . ثم جاء من بعدهما جيل أحدث زمنا وخبرة يتولى اعضاؤه مسئولية الدراسة اللغوية فى جامعاتنا ، ويعمل أكثر هؤلاء الآن فى دار العلوم وكلية الآداب بجامعة الاسكندرية .

ولكن جهود هؤلاء وأولئك جميعا تقف دونها عقبات شداد ، أهمها فى نظرنا تأصل مناهج البحث التقليدى فى أذهان غالبية المعنيين بمسائل اللغة فى بلادنا وسطوة هذه المناهج على عقولهم ،وتمسكهم بما ورثوه وتعارفوا عليه . وقد نتج عن هذا الموقف ما يشبه التناقض بين مسلك الفريقين .

وقد أدى هذا التناقض أحيانا الى بلبلة فى الافكار لدى بعض طلاب اللغة والى ظهور موجة من الشك والتشكيك بين المهتمين بشئونها . ومن ثم ظهرت فئة من الناس رأت أن تجمع بين الاتجاهين، ففشلت من حيث بدأت ، اذ لم تكن لديها العدة والادوات اللازمة لهذا المزج الخطير . وظهرت آثار هذا الفشل فى أعمالهم ، كما تبدو من تلك العناوين المألوفة : « تيسير النحو » ، « تهذيب النحو » ، وكما تبدو فى تلك الشعارات المزيفة مثل « اصلاح الأبجدية » و « كتابة العربية بالحروف اللاتينية » الخ .

هذه العناوين والشعارات قد توحى بشىء من التطور فى التفكير اللغوى ، ولكنها فى حقيقتها تدل على سوء فهم وخلط للحقائق العلمية . ولو كانت لهذه الفئة من الناس — ومن سار على دربهم — معرفة حقيقية « بنتائج علم اللغة وبشىء من الدراسات اللغوية الحديثة لكان لهم من هذه الموضوعات العلمية التطبيقية أقضية أخرى أسلم أصلا وأوضح سبيلا » (الكتاب ص ١٩) .

كانت هذه الافكار الخاطئة وتلك المشكلات اللغوية وغيرها من أقوى الأسباب التى دعت المؤلف الفاضل الى أن يخرج الى الناس كتابة هذا، ليعرفهم بهذا العلم الجديد : حقيقته وموضوعه ومناهجه ومستويات البحث فيه . وهذا ما حاول أن يقوم به فى أبواب الكتاب المختلفة على نحو ما سنعرضه الآن .

يعد الباب الاول متمما للتمهيد السابق عرضه من حيث تناوله لمسائل لغوية عامة تنبغي الاشارة اليها قبل معالجة قضايا العلم الدقيقة .

استهل هذا الباب بالكلام على موضوع علم اللغة فبين أن وظيفته دراسة اللغة ، أية لغة ، من حيث انها وظيفة انسانية اجتماعية . وأكد ما سبق أن ألمعنا اليه من أن هذا العلم يدرس اللغة لذاتها ، أى يدرسها دراسة موضوعية ، تستهدف الكشف عن حقيقتها ، فيصفها ويحللها تحليلا لا أثر للذاتية فيه .

أما اللغة نفسها فهى نظام من رموز وعلامات ، أو « هى الأصوات التى يحدثها جهاز النطق الانسانى والتى تدركها الأذن » فتؤدى دلالات اصطلاحية معينة فى المجتمع المعين . واللغة بهذا الاعتبار لها جانب اجتماعى وآخر نفسى . ومن ثم كان لعلم اللغة نفسه صلة وارتباط بعلوم الاجتماع والاجناس البشرية والنفس . كما تقتضى دراسة أصوات اللغة الاتصال بعلوم اخرى والتعرف عليها ، وذلك كالتشريح وعلم وظائف الاعضاء علم الحياة العام .

ولكن ربط علم اللغة بعلم النفس بالذات ، أو تفسير اللغة على أساس من علم النفس ، موضوع آثار الجدل والنقاش فى الأوساط اللغوية الى أى حد يكون هذا الارتباط ؟ أو الى أى مدى يجوز لنا الاعتماد على حقائق علم النفس فى تفسير مشكلات اللغة ؟ .

هناك رأيان متقابلان مشهوران ، أحدهما يمثل مسلك العقليين أو النفسيين من علماء اللغة ، وخلاصة هذا المسلك أن علم اللغة يستعين استعانة مباشرة بعلم النفس فى القاء الضوء على بعض المسائل اللغوية . فهم مثلا يرون الرجوع الى هذا العلم الاخير للكشف عن العلاقة بين الكلمة وصورتها الذهنية Image . انها فى نظرهم علاقة وثيقة متبادلة : « فما اسمع الكلمة حتى تنبعث الصورة Image حالا فى عقلى Esprit وعلى العكس من هذا اذا انبعثت الصورة فى عقلى فانها تثير الكلمة ولو لم تنطقها أعضاء النطق » (الكتاب ص ٧٦ هامش (١)) .

وهؤلاء العقليون أنفسهم يتخذون هذا المنهج النفسى أساسا فى تفسير عدد من القضايا اللغوية الخطيرة ، من أشهرها ما درجوا عليه فى تعريف المعنى اللغوى . فهو عندهم ـ على حد تعبير « أولمان » ـ علاقة متبادلة بين الرمز (الكلمة) والمدلول الذهنى (الفكرة أو الصورة الذهنية) . ومن هذه القضايا كذلك تلك الثنائية المشهورة التى يرونها بالنسبة للكلام الانسانى . فهذا الكلام عندهم له جانبان أحدهما **عقلى جماعى أو اجتماعى وثانيهما مادى فردى** . فالجانب الاول يسمى Langue (أى اللغة المعينة كالعربية أو الانجليزية الخ) وهى وظيفة جمهور المتكلمين فى البيئة اللغوية المعينة ، وهى عبارة عن مجموعة من النظم والقوانين المخزونة فى ذهن هذه الجماهير . أما الجانب الثانى فهو الكلام الفعلى Parole وهو وظيفة الفرد المتكلم بالفعل ، أو هو عبارة عن الاحداث اللغوية التى يحدثها المتكلم وقت الكلام الفعلى . (انظر : دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د.كمال بشر ص٢١ ـ ٢٧)

أما الرأى الثانى ـ بالنسبة لعلاقة علم اللغة بعلم النفس ـ فيذهب أصحابه الى ان اللغة ظاهرة اجتماعية ، وان دراستها يجب ان تقوم على أسس **لغوية محضة** ، دون الالتجاء الى علم النفس ، أو الاعتماد على وسائله ومناهجه فى تفسير القضايا اللغوية . ان هؤلاء الباحثين لا ينكرون أن للغة جانبا نفسيا ، ولكنه ليس من شأن اللغويين ـ فى نظرهم ـ أو ليس فى مقدورهم ، ان يبحثوا فى هذا الجانب أو عنه . وهم ، وأن أباحوا الاستفادة من حقائق علم النفس ـ يصرون على أن يكون تسجيل الظواهر اللغوية وتحليلها بأسلوب لغوى صرف .

وأتباع هذا الرأى ينكرون ـ بالضرورة ـ تفسير المعنى اللغوى بالصورة المنسوبة الى المدرسة الأخرى المشار اليها سابقا ، ويرفضون رفضا تاما فكرة الثنائية فى الكلام الانسانى dualism of speech انهم يؤكدون أن التفريق بين اللغة (اللغة المعينة) والكلام الفعلى ليس له ما يبرره ، اذ هما جانبان لشىء واحد ، أو هما مصطلحان يطلقان على مسمى واحد ، وكل منهما اجتماعى وفردى ، وكل منهما عقلى ومادى .

هذا الاتجاه الاخير هو ما نهجه كثير من اللغويين المحدثين ، ومن أشهرهم ح . ر . فيرث وأكبر الظن على كل حال أن عرض المؤلف لرأى العقليين هنا ليس معناه تفضيله على غيره أو الانتصار له . وانما جاء الكلام عنه على عادته فى ثنايا الكتاب كله من تسجيل أشهر الآراء فى القضايا الرئيسية ، دون التعليق عليها بما يفيد أو يشعر بالتأييد أو الرفض ، وان كنا بالرغم من ذلك نحس بأنه متأثر من وقت الى آخر ببعض اللغويين الكبار .

ويبدو هذا التأثر واضحا فى أماكن متفرقة من الكتاب ، من ذلك مثلا ماسلكه فى هذا الباب تجاه

قضيتين مهمتين ، حيث نهج فى مناقشتهما منهج الاجتماعيين من اللغويين الذين يقفون من العقليين موقفا معارضا .

القضية الاولى : ماسماها « الفلسفة اللغوية » ويعنى بذلك ان كل بحث لغوى لابد له من فلسفة ، أى من طريقة للتفكير خاصة ، ومنهج للبحث معلوم . والفلسفة الفكرية التى يرى المؤلف اتباعها فى البحث اللغوى يجب أن « تستقى عناصرها من طبيعة موضوع العلم ، أى من طبيعة اللغة نفسها ، ومن طبيعة الادوار التى تقوم بها فى الحياة الانسانية » . ويؤكد أنه من الخطأ أن ندرس اللغة مستعينين بفلسفة خارجية » أو « بفلسفة تحقق غرضا آخر غير درس اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها » .

أما اقامة الفلسفة اللغوية « على أساس منطقى أو عقلى فقد كان أمرا مرفوضا » رفضا تاما (الكتاب ص ٧٩ و ٨٢) .

أما القضية الثانية وهى وظيفة اللغة فى المجتمع فهى عنده وظيفة اجتماعية ، أو « طريقة من العمل » mode of action انها بالنسبة للغالبية العظمى من الناس طريق من طرق الحياة ، بواسطتها يدبرون شئونهم وأعمالهم . أما النظرية القائلة بأن وظيفة اللغة هى « التفاهم أو توصيل الفكر أو التعبير عن الفكر » فقط فهى نظرية غير دقيقة ، اذ لاتمكننا من « تحليل جميع أشكال السلوك الكلامى ، فليس ثمة توصيل للفكر فى أنواع كثيرة من الوظائف الكلامية ، كالمونولوج ، ولا توصيل للفكر فى استعمال اللغة فى السلوك الجماعى ، كالصلاة والدعاء وفى استعمال اللغة فى المخاطبات الاجتماعية التى لاتستهدف غاية ، كلغة التحيات ، وفى التلذذ بالاصوات واللعب بها » (الكتاب ص ٨٤-٨٥) .

ولم يفت المؤلف أن يشير فى هذا الباب كذلك الى مسالة خرى ، تنبغى معرفتها قبل الدخول فى أية تفصيلات . تلك هى وجوب التفرقة بين طريقتين من طرق البحث اللغوى . هما الطريقة التاريخية historical أو ما سماها دى سوسير diachronic . والثانية الطريقة الوصفية descriptive أو ما أطلق عليها هذا العالم نفسه synchronic . فالاولى - وقد تسمى كذلك dynamic - تدرس اللغة على فترات متعددة من الزمن ، فتتبع الظواهر اللغوية وتلاحظ سلوكها عبر الزمن للتعرف على ما أصابها من تطور وتغير . أما الثانية - وقد يطلق عليها أحيانا static - فوظيفتها وصف الحقائق اللغوية كما هى فى فترة محدودة من الزمن . فأساس الفرق بين الطريقتين هو تعدد الفترة الزمنية بالنسبة للطريقة الاولى ووحدة هذه الفترة بالنسبة للوصفية . وليس من المحظور على الدارسين أن يسلكوا أى المسلكين شاءوا ، ولكن المحظور هو الخلط بينهما . أو بعبارة أدق ، انه من الخطأ - والخطر أيضا - أن يعتمد المنهج الوصفى على التاريخى ، أما العكس فجائز ، بل واجب ومحتم .

والمنهج الوصفى يقابل منهجا آخر ذا طبيعة مختلفة ، هو ما يعرف بالمنهج المعيارى normative أو prescriptive . وهذا الأخير هو ما تسير عليه الدراسات اللغوية التقليدية التى تدين بفكرة البحث عن الصواب والخطأ فى اللغة ، والتى تعنى بفرض قواعد ومبادىء معينة يجب اتباعها وعدم الانحراف عنها . فاللغة فى نظر المعياريين **هى مايجب أن يقال لا مايقال بالفعل .** وهذه الطريقة المعيارية - وان جاز تطبيقها فى فصول تعليم اللغة للناشئين - ليس مقبول الآن اتباعها فى البحوث اللغوية ذات الطابع العلمى الصحيح .

وبالانتهاء من هذه القضايا والمشكلات العامة أصبح الطريق ممهدا أمام المؤلف ليقدم لنا قوانين العلم ومبادئه وليشرح لنا مناهج البحث على المستويات المختلفة لعلم اللغة ، وهى مستويات الاصوات والنحو والدلالة .

ففى الباب الذى خصصه لدراسة الاصوات - وهو الباب الثانى من الكتاب - قدم لنا فى بدايته عرضا تاريخيا موجزا للدراسات الصوتية عند الامم ذات الحضارات الفكرية العريقة ، وهى اليونان والرومان والهنود والعرب وهو هنا يلاحظ تشابها من نوع ما بين قواعد الدرس الصوتى ونظمه عند الهنود والعرب . ومن ثم يثير التساؤل المشهور وهو احتمال أن يكون العرب قد نقلوا عن الهنود هذا المجال ، ولكنه لم يستطع - كما لم يستطع غيره - أن يقدم البراهين التى تثبت أو تنفى هذه الشبهة بطريق علمى قاطع .

ومهما يكن من أمر فان الدراسات الصوتية عند هذه الامم كانت تتفق فى خاصة واضحة ، تلك هى اعتمادها فى البحث على الملاحظة الذاتية intropection وحرمانها من وسائل الدرس الحديث . وظلت هكذا تتعثر فى طريقها حتى جاءتها

دفعة قوية أخذت بيدها فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، حينما استفاد رجال الاصوات من نتائج البحث فى العلوم الأخرى ، كالطبيعة ووظائف الاعضاء ، ومن اتصالهم بلغات كثيرة وتعرفهم على ما فيها من أسرار صوتية .

وبهذه الطريقة استقرت للعلم مبادئه وتأكدت مناهجه كما تبدو فى الصورة الحاضرة فى الوقت الذى نعيش فيه . وأصبح علم الاصوات الآن علما نظريا وتجريبيا وتطبيقيا كذلك . وهو يستعين فى بحوثه بالآلات والأجهزة الدقيقة التى تعين الباحث على كشف أسرار النطق الانسانى والتعرف على تلك الدقائق الصوتية التى تعجز الأذن المجردة عن ادراكها .

وقد يظن بعض الناس أن الدراسات الصوتية ، أو أن البحث فى أصوات اللغة ، نوع من الترف العلمى الذى لم يحن الوقت بعد لأن نشغل أنفسنا به . والحق أن هؤلاء الناس واهمون مخطئون . ان دراسة اللغة صوتيا أمر مهم وحيوى ، ويصدق هذا القول سواء أكانت الدراسة على مستوى الصوت المفرد أو الكلمة أو العبارة والجملة . والميادين التى تستفيد من الدرس الصوتى كثيرة منوعة ، يكفى أن نشير الى شىء منها فى هذا المقام .

تعريف الناشئة بأصوات لغتهم سبيل من سبل المحافظة على اللغة القومية وطريق من طرق التقريب بين اللهجات والعمل على تذويب الفوارق بينها . وهذا مسلك تنهجه الامم الواعية التى تسعى الى تقوية وحدتها فكريا وسياسيا واجتماعية . وتعليم هذه الاصوات للاجانب الذين ينشدون تعلم لغات غير لغات أمهاتهم أمر بات ضروريا ، اذ لا خير فى معرفة لغة لا يستطيع الانسان التعامل بها أو استخدامها فى قضاء حاجاته .

هذا على الصعيد العام ، أما من وجهة النظر العلمية فالمؤكد ان الدراسات الصوتية أساس مهم تقوم عليه كل البحوث اللغوية ، صرفية أو نحوية أو معجمية ودلالية . ففى النحو مثلا نستطيع أن نفرق بين الجمل واجناسها على أساس النغم والموسيقى الصوتية ، وذلك يظهر بوضوح عندما نستمع الى الموسيقى الصوتية التى تتخلل الجمل الاستفهامية والتقريرية والتهكمية والتعجبية الخ ، حيث نلحظ ضربا من التنغيم معينا ونوعا من التوقيع خاصا بكل نوع من الجمل . ان التحليل الاعرابى نفسه قد لاتفهم أسراره ولا تحل الفازه الا بحيلة صوتية ، هى التنغيم والموسيقى intonation لقد قرر النحاة مثلا أن كلمة « عمة » فى قوله :

كم عمة لك يا جرير وخالة

يجوز فى اعرابها وجهان بل ثلاثة على أساس ان « كم » اما خبرية أو استفهامية . وهذا الافتراض صحيح ، ولكن العامل الأساسى فى الفصل بين كونها خبرية أو استفهامية انما هو التنغيم وطريقة القاء الشطرة (أو البيت كله) .

أما على مستوى المعنى فالأمر أوضح من هذا وأظهر . فكلنا ندرك تماما أن العبارة الواحدة قد تفيد عدة معان وفقا للتنغيم الذى تلقى به . فالعبارة العامة «ياولد» مثلا قد تعنى مجرد النداء ، أو الزجر والنهى أو التهكم أو المداعبة ، وهذه المعانى انما يفصح عنها نغم الكلام وموسيقاه .

لهذا كله احسن المؤلف صنعا حين اتجه الى أصوات العربية ، فدرسها بشىء من التفصيل ، مبينا خواصها المميزة لها ، ومقارنا اياها بأصوات لغات أخرى مشهورة . وقد كان حريصا — فى كل شروحه للجزئيات والمفردات الصوتية التى تناولها — على أن يحصل منها على قواعد عامة ومبادىء أساسية تفيد الدارسين أيا كانت اللغة التى يدرسونها .

أما المبادىء والقوانين التى استخلصها من مناقشاته فقد نظر اليها على مستويين يمثلان فرعى علم الأصوات وهما الفوناتيك Phonetics والفنولوجيا Phonology . وكان جميلا من المؤلف المؤلف أن يعد هذين الفرعين جانبين لشىء واحد (هو الدراسة الصوتية) ولم يحاول أن يفصل بينهما ذلك الفصل الذى يسىء الى العلاقة الوثيقة بينهما. فالاول يدرس أصوات اللغة من حيث نطقها وتأثيرها على السمع وما يتبع هاتين الجهتين من صفات ومميزات . والثانى ينظر الى هذه الاصوات نفسها من حيث وظيفتها فى الكلام ، أى من حيث قيمتها ووظائفها اللغوية ، كأن تكون عناصر مميزة للكلمات ومعانيها ، أو عناصر مكونة للمقطع أو لبنية الكلمة الخ . ولهذا السبب كانت التسمية الاخرى لهذا الفرع الثانى ، هذه التسمية هى Functional Phonetics وهذا الاتجاه نحو عدم التفريق بين هذين الفرعين هو ما سارت عليه المدرسة الانجليزية ، وهو يعارض اتجاها أو اتجاهين آخرين مشهورين .

الاتجاه الاول مرتبط كل الارتباط بفكرة الثنائية فى الكلام الانسانى : بفكرة تقسيمه الى ماسموه

« اللغة » Langue والى ماسموه «الكلام الفعلى» Parole ، والرأى عند أصحاب هذا الاتجاه هو أن الفونانيك Phonetics وظيفته دراسة أصوات الكلام ، أى دراسة الاصوات الفعلية الحقيقية ، أما الفنولوجيا فيتناول أصوات اللغة ، أى الوحدات الصوتية للغة المخزونة فى ذهن الجماعة المعينة .

أما الاتجاه الثانى فينظر الى الفونانيك كما لو كان شيئا لايندرج تحت علم اللغة ، أو بحسب مايفهم من كلامهم ليس فرعا من علم اللغة انما هو علم له استقلال من نوع ما ، ولكن الدراسات اللغوية فى حاجة اليه حاجتها الى بعض العلوم الاخرى . ومن ثم يستعمل هؤلاء الدارسون مصطلحين مستقلين ومختلفين للدلالة على وجهة نظرهم . فهناك أولا المصطلح Linguistics (علم اللغة) ولايشمل «الفونانيك» ، وفى مقابل هذا يستعملون Phonetics للدلالة على علم الاصوات بوصفه علما مستقلا ، أما اذا أرادوا الجمع بين علم اللغة وعلم الأصوات كليهما فيطلقون عليهما (وبالطبع وعلى غيرهما) linguistic sciences تساوى علوم اللغة ، بصيغة الجمع .

وهذا المسلك الذى سلكه المؤلف نحو الربط الوثيق بين فرعى علم الأصوات ينبىء بوضوح عن تأثره بأستاذه فيرث فى هذا الشأن . ونضيف أيضا أنه متأثر به فى القضايا الفرعية التى تعرض بها فى الاطار الفونولوجى . أما المسائل الفرعية المتناثرة فى الفصل الذى خصصه للفونانيك فقد تبع فى مناقشتها ودراستها أسلوب دانيال جونز ومبادئه العامة فى دراسة الأصوات .

أما مظاهر هذا التأثر بجونز فكثيرة ، يكفى أن نشير الى أمثلة منها لأهميتها الخاصة . يرى صاحب الكتاب — كما يرى جونز — أن الهمزة العربية صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس ، ونحن أيضا من أنصار هذا الرأى ، اذ أن الأوتار الصوتية (التى ينسب الجهر والهمس الى ذبذبتها وعدم ذبذبتها) تكون عند النطق بالهمزة فى وضع لايمكن معه القول بذبذبتها أو عدم ذبذبتها . ويميل بعض الباحثين العرب الى القول بأن الهمزة صوت مهموس ، تابعين فى ذلك بعض اللغويين الأمريكيين .

ويصف الدكتور السعران الواو والياء العربيتين فى نحو (ولد — يترك) بأنهما أنصاف حركات semi-vowels ، على أساس أنهما — من حيث النطق — يشبهان الحركات vowels من جهة ، كما يشبهان الأصوات الصامتة consonants من جهة أخرى . وهو فى هذا متأثر بما قرره جونز فى هذا الشأن بالنسبة للصوتين الانجليزيين المقابلين للواو والياء فى العربية . ونحن نفضل أن يكون تقويم هذين الصوتين — شأنهما شأن بقية الأصوات — على أساس وظيفى . فهما — عندنا — فى نحو المثالين المذكورين ينضمان الى الأصوات الصامتة فقط ، لاتفاقهما مع بقية هذه الأصوات الصامتة فى خاصة مهمة ، هى تحمل الحركات أو اتباعهما بحركات . وهذه خاصة لاتنطبق — بحال من الأحوال — على الحركات فى العربية . ولكن الاستاذين الفاضلين اكتفيا بالنظر الى هذين الصوتين من جانب النطق دون الوظيفة ، فيما أفهم ، على حين أن الجانب الوظيفى هو الفيصل فى تمييز الوحدات الصوتية للغة المعينة sound-units أو الفونيمات phonemes

وهذا الاقتصار على الجانب النطقى دون الوظيفى اضطر المؤلف أحيانا الى تسمية هذين الصوتين نفسيهما بأشباه الحركات أو أشباه الصوائت . وموقفى منه هنا كموقفى هناك . ان هذا المصطلح (أشباه الصوائت) مصطلح مضلل ، واذا جاز استعماله بحال من الأحوال فالأولى به أن يطلق على مجموعة أخرى من الأصوات الصامتة وهى الميم والنون واللام والراء . فهذه الاصوات تشبه الحركات أو الصوائت شبها جزئيا فى خاصة واضحة معروفة هى « قوة الوضوح السمعى » sonority

ويقرر الدكتور أيضا أن الحركات (الصوائت) كلها مجهورة voiced . وهذا رأى مشهور معروف عن دانيال جونز بالذات ، وقد كان هذا هو الرأى الشائع حتى وقت قريب . ولكن البحوث الصوتية المتتالية أثبتت وجود حركات مهموسة voiceless أو مسرة whispered فى لغات مختلفة (أنظر General Phonetics, by Heffner, p. 85.

وللمؤلف فى استعمال المصطلحات الصوتية طريقة خاصة يكاد ينفرد بها من بين العلماء العرب . فهو مثلا لم يشأ أن يستعمل المصطلحات التقليدية التى استعملها النحاة الأقدمون فى هذا المجال الا مرة أو مرتين عند الاشارة الى آراء لهم خاصة فى مسائل معينة . ويبدو أن من أسباب عدم استعماله لهذه المصطلحات على نطاق أوسع هو عدم معرفة المراد منها معرفة دقيقة ، واختلاف المحدثين فى معانيها .

ومما ينفرد به كذلك — على مانعلم — ابتكاره لمصطلحات جديدة أو استعمال المعروف منها فى معان جديدة . فهناك الارتكاز والنبر والبروز أو الجهارة ويستعملها فيما يقابل المصطلحات

الانجليزية : stress accent و prominence بهذا الترتيب ، على حين يسلك رجال الأصوات الآخرون مسلكا مخالفا . فالنبر عندهم يقابل stress و accent يترجمونها « باللهجة الخاصة من حيث النطق » ، أما prominence فهو « الضغط » عند بعضهم و « الارتفاع » عند آخرين .

ومما يحمد له فى مجال المصطلحات الصوتية بالذات استخدامه للمصطلحين « صامت » (جمعه صوامت) فى مقابل consonant و « صائت » (جمعه صوائت) بمعنى vowel . أما اصراره على هذين المصطلحين دون غيرهما مما يستعمل فى هذا المجال ، فلسببين واضحين . أحدهما هو وضوح دلالتها على حقيقة الأصوات المسماة بهما . أما الثانى فلاستخدام الدارسين مصطلحات مختلفة متضاربة . وبعضها قد يكون غامضا ومضللا أحيانا، ومن ذلك مثلا اطلاقهم « الصوت الساكن » (جمعه سواكن) مريدين به consonant . والمعروف أن الساكن فى الصرف العربى هو الحرف المشكل بالسكون ، كما أن حروف المد (وهى صوتيا حركات vowels) تعامل معاملة الحرف الساكن فى العروض .

وكان بعض المشتغلين بالدرس الصوتى العربى يظنون أن المصطلحين صامت وصائت من ابتكار بعض المستشرقين وكانوا يشيرون الى برجستراسر بصفة خاصة ، كما وهم آخرون فنسبوا المبادرة فى استعمالهما الى حفنى ناصف وخيل لفريق ثالث أن فضل السبق فى هذا انما يرجع الى د. محمد مندور فى كتابه « منهج البحث فى الادب واللغة » المترجم عن الفرنسية أو الى اخواننا السوريين .

والحق أن الفضل انما يعود أول الأمر وآخره الى النحاة العرب أنفسهم ، فقد ورد فى بعض الآثار اللغوية مايفيد استعمال مصطلحين من المادة نفسها واطلاقهما على نوعى الاصوات بالمعنى المشار اليه سابقا . جاء فى « مراح الأرواح » فى علم الصرف للمولى شمس الدين أحمد (ص ١٢٠ ط ١٩٣٧) مايلى : ان « ان الابتداء بالساكن اذا كان مصوتا أعنى حرف مد ممتنع بالاتفاق . وأما الابتداء بالساكن الصامت أعنى غير حرف المد فقد جوزه قوم . ولاشك أن الحركات أبعاض المصوتات ، لما ذكر فى ذلك العلم . فكما لايمكن الابتداء بالمصوت لايمكن الابتداء ببعضه ... »

واضح من هذا النص أن الصامت هنا هو مايعبرون عنه أحيانا بالحرف أى consonant وان المصوت هو الحركة الطويلة (حرف مد) long vowel أو القصيرة (بعض هذا المد) short vowel

وبعد أن فرغ الكاتب من النظر فى الدراسة الفونولوجية انتقل الى المستوى الثانى من مستويات التحليل اللغوى ، وهو مستوى « النحو » . وهذا الترتيب الذى سار عليه المؤلف ترتيب منطقى بل ضرورى ، حيث أن دراسة النحو تعتمد الى حد كبير على نتائج الدراسة الفونولوجية .

ومما تجدر الاشارة اليه أن المؤلف استخدم المصطلح « نحو » فى معنى grammar أى فى معنى يشمل « النحو والصرف » معا فى العرف الشائع . وهذا مسلك جديد فى استعمال هذا المصطلح . وليس لنا من اعتراض عليه ، حيث أن صاحبه قد قام بتفسير مايعنى تفسيرا واضحا فى ثنايا الباب الذى خصصه لدراسة هذا الموضوع .

وهناك نهج جديد آخر حين قسم « النحو » الى ماسماه « المورفولوجيا » morphology و « النظم » syntat . أما الموفولوجيا فيعنى به مايعرف بعلم الصرف فى الأوساط اللغوية بعامة . وعلة الالتجاء الى التعريب والعدول عن المصطلح العربى تتمثل فى جملة أسباب .

منها دقة المصطلح الاجنبى فى دلالته على المقصود وهذا على الاقل من وجهة النظر الحديثة فى الدرس اللغوى .

ومن ذلك أيضا أن المصطلح العربى (الصرف) يطلق على علم يدرس امشاجا من المسائل والقضايا اللغوية التى يمكن رد بعضها الى الاصوات وبعضها الآخر الى المعجمات . وهناك فئة ثالثة من المسائل التى تعالج فى الصرف العربى وليس لها مكان فى المورفولوجيا بالمعنى الحديث . من هذه المسائل – فى نظرنا – الاعلال بالحذف والقلب ، ذلك لأن قضية الحذف فى الكلام (بطريق الاعلال أو غيره) أمر غير مسلم به فى البحث اللغوى الحديث على مختلف المستويات . أما الاعلال بالقلب فقد يجوز بشىء من التسامح معالجته فى فرع لغوى آخر هذا الفرع هو مايطلق عليه بالانجليزية etymology يدرس فى اطار المنهج التاريخى لا المنهج الوصفى . علم تاريخ الكلمات . انظر فيما بعد ص ١٨ وأكاد أجزم بأن من أهم الأسباب التى دعت

المؤلف الى استعمال « المورفولوجيا دون « علم الصرف » هو أنه وسع نطاق البحث فى المورفولوجيا فأدخل فى اختصاصه مسائل لم تعالج فى اطار علم الصرف بالمفهوم الحديث عند من لنا معرفة بآرائهم من مشهورى اللغويين .

من هذه المسائل مسألة الموقعية أو المواقع التى تحتلها الكلمات فى الجملة فى لغات معينة . وهى اللغات التى يكون موضع الكلمة فى جملها هو الفيصل من حيث علاقتها بسائر الكلمات . فلو تغير مكان هذه الكلمة لاضطرب المعنى المقصود واختل ،لفقدان العناصر الصوتية التى ترشد الى فهم هذا المعنى المقصود . والمثال الذى اورده المؤلف للتوضيح هو . Pierre Frappe Paul فلو نقلنا Paul (بول) مكان Pierre (بيير) لاصبح بول هو الضارب وبيير هو المضروب » (الكتاب ص ٢٤٤) لانه لايوجد فى هذه الجملة عناصر صوتية تمنع هذا الخلط فى المعنى . ومن الواضح ان هذه الخاصة لاتنطبق على اللغة العربية . ففى نحو قابل محمد عليا توجد علامات صوتية هى الضمة (والتنوين) فى « محمد » وتفيد أن الاسم فى حالة رفع ، والفتحة (والتنوين) فى « عليا » وتفيد أن الاسم فى حالة نصب . ففى هذه الحالة يجوز تغيير مواضع الكلمتين دون حرج ، فتقول : قابل عليا محمد ، مع بقاء المعنى الاصلى ، لأن هذه العلاقات الاعرابية تدلنا عليه .

أما جعله (النظم) مقابلا لما يسمى syntax بالانجليزية فأمر يحتاج الى نظر . ذلك لان النظم — بعبارة المؤلف نفسه — « يعنى أول كل شيء بترتيب الكلمات فى جمل : أى أنه **يدرس الطرق التى تتألف بها الجمل من الكلمات** » (ص ٢٤٥) . أما syntax فهو — فى نظرنا — أجدر أن يسمى علم التراكيب . ودراسة التراكيب لا تعنى فقط بالنظر فى ترتيب الكلمات وتأليفها فى الجمل ، وانما تهتم كذلك بأشياء أخرى ، لا تقل أهمية عن ترتيب الكلمات . من هذه الاشياء البحث فى قوانين المطابقة concord أو عدم المطابقة من حيث العدد (الافراد والتثنية والجمع) ومن حيث الجنس (التأنيث والتذكير) مثلا . ومن وظيفة علم التراكيب كذلك البحث فى الاعراب وقوانينه .

من هذا يتضح أن علم التراكيب (أو ما يحق لنا أن نسميه علم النحو) أعم من النظم ، وما النظم الا جانب واحد من تلك الجوانب التى يدرسها العلم الاول . وقد يظن بعضهم أن المؤلف أطلق النظم وأراد علم التراكيب على أساس أن الاول هو أهم نقاط البحث فى الثانى فى رأى الكثيرين . ولكن هذا التفسير لا يبطل ملاحظتنا هذه ، اذ أنه لم يعالج أى شيء من الوظائف الأخرى التى أكدنا اختصاص علم التراكيب بها فى الفصل الذى خصصه للنظم .

ومهما يكن من أمر فقد وفق الدكتور السعران فى شيء مهم فى هذا المقام . ذلك أنه لم يحاول أن يفصل فرعى النحو (المورفولوجيا والنظم) بعضهما عن بعض . وانما عرض للقضايا الخاصة بهذين الفرعين ، كما كانت تنتمى الى فرع واحد من العلم . من أمثلة هذا المنهج تناوله للاجناس الصرفية morphological categories تحت عنوان عام يجمع الفرعين كليهما ، ذلك هو ما سماه « الاجناس النحويه » grammatical categories ، وعالجها معالجة تتمشى مع أساليب البحث فى الفرعين معا : المورفولوجيا والنظم .

هذا المنهج — منهج عدم الفصل بين الفرعين — يوائم أحدث الآراء فى الدرس اللغوى ، تلك الآراء التى تنص على أن المورفولوجيا (أو الصرف) ليس الا خطوة تمهيدية « للنظم » (أو النحو = علم التراكيب) ، والتى تؤكد أن الثانى هو أشبه ما يكون ببناء كبير ، مادته الوحدات الصرفية أو ما تسمى المورفيمات morphemes

وبعد أن عرض المؤلف لخطوات التحليل والبحث فى هذه الفرعين ، يثير فى هذا الباب نقطتين منهجيتين : **أولاهما** قد أشرنا اليها اشارة خفيفة حين استعرضنا ما سجله بالباب الاول بالنسبة للتفريق بين الدراسات الوصفية والدراسات التاريخية فى اللغة . ويضيف فى هذا المقام أن هناك منهجا ثالثا هو المنهج المقارن ، وهو متمم للدراسة التاريخية . والبحث المقارن فى الحقل النحوى بالذات بلغ من النضج درجة ملحوظه ، اذ أنه يتمتع بتاريخ طويل فى مجال الدراسات اللغوية . وقد اتجهت انظار اللغويين الى هذا الحقل عندما اكتشف السير وليليام جونز سنة ١٧٨٦ اللغة السنسكريتية وحين تأكد لديه أن هناك علاقة وثيقة بينها وبين اللغتين اليونانية واللاتينية . ولقد كان لهذا الاكتشاف صدى كبير بين العلماء فعكفوا على البحوث المقارنة حقبا طويلة من الزمن أفادت الدرس اللغوى بعامة ، وأتت بنتائج مهمة ، من أظهرها الوصول الى ما يعرف بالفصائل اللغوية .

أما النقطة الثانية فترتبط بتطبيق المنهج الوصفي على التحليل النحوي . من المعروف **جيدا** أن النحو بالذات قد ضلل اللغويين على مر الزمن : منذ بدأ الاغريق النظر فيه حتى وقتنا الحاضر . وذلك بسبب واضح ، هو خلط الحقائق اللغوية بالقضايا المنطقية والفلسفية ، ومن ثم كان هذا الاضطراب التقليدي في أكثر أنحاء العالم . ويحاول اللغويون المحدثون تقديم علاج لأدواء النحو ، وما وجدوا سبيلا الى ذلك أفضل من اتباع الطريقة الوصفية . وهي طريقة ذات اطار عام يعني أول ما يعني بوصف الظواهر اللغوية كما هي **وفقا للموجود في اللغة المدروسة** ، ووفقا لما تظهره هذه اللغة من خواص ومميزات شكلية Formal characteristics

فلو أردنا مثلا أن نحدد « فصيلة الجنس » gender النحو (= التذكير والتأنيث) وجب أن يكون ذلك على أساس من **واقع اللغة** ، لا على أساس الواقع الخارجي أو المنطقي . « فاصطلاح اللغوي وحده هو الذي « ذكر » الهواء و (أنث » الارض والسماء في العربية » (ص ٢٥٤) . وليس هناك من تطابق ضروري أو منطقي بين اللغة والواقع في هذه القضية . وقد يؤيد ذلك أن اللغة العربية مثلا « تعامل كلمات في المفرد معاملة المذكر بينما تعامل جميع هذه الكلمات نفسها معاملة المؤنث ، وأمثلة هذا النوع أكثر من أن تحصى ، « وكلمة رجل نفسها تجمع على رجال ومن صور جمعها رجالات والصورة اللغوية لكلمة « رجالات » هي صورة جمع المؤنث » (ص ٨٠) .

هذا مثال من أمثلة عدة اوردها المؤلف في هذا الباب للتدليل على أهمية التحليل الوصفي . وخلص منها كلها الى رسم خطة واضحة تهدي الدارسين الى أهدافهم ان هم حاولوا تطبيقها بتفهم واخلاص .

وتسلمه المناقشة بعد ذلك الى النظر في الفرع الثالث من فروع الدراسات اللغوية وهو علم الدلالة (= علم المعنى) semantics . وعلم الدلالة بالمعنى العلمي الدقيق أحدث فروع علم اللغة كلها ، فلم يحظ بشيء من الاهتمام الا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحاضر . وهو في الوقت نفسه أصعب المستويات اللغوية وأشقها على نفوس الدارسين . ذلك لأنه يعرض لمشكلة المعنى . والمعنى اللغوي كما هو معروف موضوع يتعلق بكل شيء في حياة الانسان : ثقافاته وخبراته ، وقيمه ومثله وعاداته الخ . وليس من السهل على الدارس أن يحدد هذا كله ويتعرف عليه تعرفا دقيقا الابدراسة طويلة شاقة قد تستغرق حياته كلها .

لهذا ، رأى بعض اللغويين اخراج مشكلة المعنى نهائيا من البحث اللغوي ، ويرى فريق آخر أن علم الدلالة نفسه ليس — في حقيقة الامر — من فروع علم اللغة وانما هو حقل للدرس يرتبط بميادين أخرى كثيرة كالمنطق والفلسفة وعلم النفس والاجتماع .. الخ .

أما من تعرض من اللغويين لهذا العلم ولدراسة المعنى ، فقد اختلفوا فيما بينهم فيما يتعلق بوظيفة هذا العلم وفي المعنى نفسه . وليس المجال هنا مجال مناقشة هذه الآراء كلها ، انما يجمل بنا أن نشير الى نقطتين مهمتين .

أولاهما : أن المؤلف الفاضل متأثر تأثرا واضحا برأي أستاذه فيرث فيما يختص بوظيفة علم الدلالة. فقد استهل كلامه على هذا العلم بجملة تلخص رأي الأستاذ : « علم الدلالة أو دراسة المعنى فرع من فروع علم اللغة وهو غاية الدراسات الصوتية والفونولوجية والنحوية والقاموسية ، انه قمة هذه الدراسات » (ص ٢٨٥) . ويضيف فيرث الى ذلك أن هذا العلم يدرس المعنى على مستوى الكلمة والعبارة والجملة جميعا على مستوى اجتماعي مع وجوب مراعاة الموقف اللغوي context of situation وملابساته وظروفه . وتحقق هذا الموقف (أو المسرح اللغوي) أمر طبيعي بالنسبة للكلام المنطوق ، أما الكلام المكتوب فتقابله صعوبات جمة ، من أهمها فقدان النطق الفعلي للكلام وعدم وجود المسرح اللغوي . لهذا كانت دراسة المعنى بالذات أسهل في الكلام المنطوق منها في الكلام المكتوب . ومع ذلك يتحايل اللغويون حين يعرضون لدراسة هذه المشكلة في الكلام المكتوب ، فيعمدون على خلق « مسرح » مناسب للنص ، وفقا للظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التي صاحبت كتابته والتي سادت المجتمع الذي عاش فيه صاحب النص .

النقطة الثانية : سلك المؤلف مسلكا مخالفا لما سار عليه بالنسبة للنقطة الأولى . كان المتوقع حين عرض لمعنى المعنى ان يتبع المنهج الذي يتمشى مع ما رآه (تابعا استاذه) فيما يتعلق بوظيفة علم الدلالة . ولكنه على العكس من ذلك ، اتجه اتجاها آخر ينسب في أساسه الى مدرسة أخرى تقابل مدرسة فيرث . فالمعنى عند الدكتور السعران له مضمون نفسي أو مضمون منطقي ، أو بعبارة

أخرى : « ان لكل كلمة من الكلمات مضمونا منطقيا ومضمونا أو ارتباطا نفسيا ، والمضمون المنطقى – وهو المعنى الذى ينص عليه القاموس فى الأغلب – يكون الاشتراك فى فهمه واحدا أو شديد التقارب . ولكن المضمون أو الارتباط النفسى يختلف من متكلم لمتكلم اختلافا كبيرا (ص ٣٠٢ – ٣٠٣) .

أن علم الدلالة عند فيرث ، حين يقوم بشرح المعنى على الوجه السابق ، انما يوضح **جزءا واحدا فقط** منه . ذلك لأن المعنى اللغوى عنده ليس شيئا مخزونا فى الذهن أو العقل ، كما أنه ليس شيئا مما تعارفت المعجمات على تسجيله . انما هو مجموعة الخصائص والمميزات للحدث اللغوى المدروس (كلمة كان أو عبارة أو جملة) على مستوى الاصوات والصرف والنحو ، والقاموس والسيمانتيك . ولا يتأتى لنا معرفة هذه الخواص – أو هذا المعنى – الا بتحليل هذا الحدث على هذه المستويات المذكورة جميعا • وكل مستوى منها يقوم بتوضيح جزء واحدا فقط من المعنى ، وكلها تتعاون فيما بينها فى الوصول الى المعنى الكلى •

أما أن المؤلف تبع هنا مدرسة معينة فى بعض القضايا ومدرسة أخرى فى مسائل مختلفة ، فهذا – تقريبا – هو شأنه فى كل ثنايا الكتاب ، حيث يعرض من وقت الى آخر لآراء المدارس المختلفة مختارا منها ما يروقه ، ويظهر هذا بوضوح فى هذا الباب نفسه .

ففيه قدم بين أيدينا فكرة واضحة عن تاريخ هذا العلم وتطور الدراسة فيه بادئا باللغوى بريل Breal ومنتهيا بأشهر المدارس الحديثة . ولم يكتف بالاشارة الى المدارس اللغوية فى تفسير المعنى وانما عرج كذلك على أشهر الرجال غير اللغويين الذين تناولوا مشكلة المعنى ، ومن هؤلاء أوجدن وريتشاردز فى كتابهما المشهور « معنى المعنى » The meaning of meaning وستيوارت تشيز فى كتابه « استبداد الكلمات » Tyranny of words

أما عن اللغويين فعرض علينا آراء أهمهم ، مثل دى سوسير وبلومفيلد وفيرث . ومما يلفت النظر أنه ترك أولمان ولم يشر الى رأيه فى هذه المشكلة (مشكلة المعنى) بالرغم من أنه قد نقل عنه أكثر من مرة ، وبالرغم من أن أولمان من أكبر اللغويين المعنيين بعلم الدلالة وقضية المعنى فى الوقت الحاضر .

وربما سوغ له عدم التعرض لهذا اللغوى هو اتفاق أولمان فى كثير من النقاط مع ما رآه دى سوسير الذى أشار اليه المؤلف اشارة وافية .

وفى نهاية الباب يعرض المؤلف لمسألة تجرى عادة اللغويين على تناولها ، تلك هى النظر فى قضية تغير المعنى وتطوره عبر الزمن ومظاهر هذا التغيير وأسبابه . وهذه النقطة الاخيرة – كما هو واضح – تدخل فى نطاق المنهج التاريخى .

والى هنا ينهى الباحث الكلام على مناهج البحث وطرائق التحليل اللغوى على ثلاثة مستويات ، هى (فى نظره) : علم الأصوات (بفرعيه : الفوناتيك والفونولوجيا) وعلم النحو (على أساس أنه يضم ما سماه المورفولوجيا والنظم) ، ثم علم الدلالة .

وهو فى هذا النهج يوافق أشهر الآراء بالنسبة لفروع علم اللغة ، غير أنا نلاحظ أنه أهمل الكلام على المعجمات وصناعتها ووظائفها • والدراسات المعجمية Lexicography تمثل عند بعض الدارسين فرعا آخر من فروع علم اللغة • أما اهمال هذه الدراسات فى هذا الكتاب فاظنه يرجع الى سببين •

أولهما أن دراسة المعجمات تحتاج الى بحوث مستقلة لتشعب الدراسة فيها ، من حيث النظر فى تاريخها ، وأنواعها وصناعتها • ومن النادر ألا يتعرض الدارسون لمعجمات يقتضى البحث فيها اتباع مناهج لا تتفق فى كثير من الأحيان مع ما اتبع فى هذا الكتاب الذى نقدمه •

أما السبب الثانى فيرجع الى أن الدكتور السعران قد ناقش – بصورة أو بأخرى – مشكلة المعنى على مستوى المعجم فى ثنايا الباب الذى خصصه لعلم الدلالة • وهذه المشكلة هى أهم نقاط البحث فى الدراسة المعجمية بالنسبة لمؤلف كتاب من هذا النوع : كتاب يهدف أولا وآخرا الى تقديم وجهات نظر عامة واتجاهات رئيسية فى التحليل اللغوى ، لا الى تناول مسائل جزئية قد يهتم بها دارس دون آخر ، وقد تفيد لغة دون أخرى •

وفى الباب الأخير من الكتاب يلقى المؤلف بين أيدينا بعرض تاريخى موجز لتاريخ الدراسات اللغوية وتطورها حتى الوقت الذى نعيش فيه • وفى أثناء هذا العرض يقف وقفات مناسبة عند المعالم المهمة فى هذا التاريخ الطويل • فهناك جهود رجال الهند ، وهى جهود جبارة فى مجال الدرس اللغوى بعامة ، وفى مجال الأصوات والنحو بخاصة • وليس من اللغويين من لا يدرك قيمة العمل الكبير الذى قام به النحوى الهندى بانينى Paniti (القرن الرابع ق • م) « من وصف القوانين الصوتية والنحوية للغة السنسكريتية وصفا يبلغ درجة كبيرة من الدقة » حتى ليقول بلو مفيلد اللغوى الأمريكى

الكبير فى هذا الشأن : « أن الأوربيين كانوا عالة على الهنود فى مجال التحليل الوصفى » الذى يعد مظهرا من مظاهر التقدم فى الحقل اللغوى بعامة ٠

أما اليونانيون – ومن بعدهم الرومان – فقد أفادوا الدراسات اللغوية بوجه أو بآخر ، ولكن أعمالهم كانت تتسم بالطابع الفلسفى الذى ظلت آثاره باقية حتى اليوم فى النحو التقليدى فى مختلف أنحاء العالم ٠

وللعرب شأن أى شأن فى البحوث اللغوية ، حتى ليدهش الناس من ضخامة ما خلفوا من آثار ٠ أما من حيث الكيف فلا نجرؤ أن ننسى تلك اللفتات اللغوية البارعة التى نقرؤها من وقت الى آخر منسوبة الى الخليل بن احمد ، والتى سجل مثلها بل خيرا منها النحوى الفيلسوف أبو الفتح عثمان ابن جنى ٠ ولم يكتف نحاة العرب بدرس اللغة من ناحية الأصوات والصرف والنحو فقط ، بل نظروا الى الكلام نظرة أرقى ، فقوموه من حيث فصاحته وبلاغته ومطابقته للمقام ، ومن ثم نشأت البلاغة العربية – على ما نرى – فى أحضان الدرس اللغوى ، وأظنها لا زالت مرتبطة به معتمدة عليه حتى يومنا هذا ٠

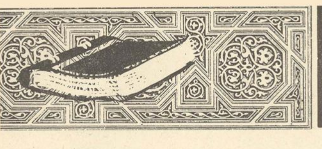
وقد شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر نشاطا ملموسا فى الحقل اللغوى ، وقد كان هذا النشاط بمثابة البداية الحقيقية لعلم اللغة بالمعنى الحديث ، ذلك العلم الذى أصبح اليوم له مدارس مختلفة منتشرة فى جميع أنحاء العالم ، ولكل مدرسة منها مناهجها واتجاهاتها المميزة ٠ واذا كان لنا أن نعين أهمها فهى : المدرسة الفرنسية ، أو بعبارة أدق المدرسة السويسرية الفرنسية ورائدها العبقرى السويسرى دى سوسير ، وهناك أيضا المدرسة الامريكية وتنسب زعامتها الى لغويين مشهورين هما بلو مفيلد وساپير ، وفى الجانب الآخر من العالم تحتل المدرسة الانجليزية – بريادة فيرث – مكانة ضخمة فى أوربا ، وان ننس لا ننس المدرسة الدنمركية ومن أشهر رجالها يسبرسن وهيلمسف ٠

وفى نهاية الكتاب ثبت بالمصطلحات الاجنبية التى استخدمها المؤلف فى بحثه ، وقد حاول مشكورا ترجمتها مع الابقاء على بعضها بصورته الأجنبية ، أو تعريبه ٠ وقصة المصطلحات فى الدراسات اللغوية تحتاج الى بحث منفرد ، ذلك لكثرتها واختلاف الدارسين فى معانيها ، حتى ان الباحث الواحد قد يختلف مع نفسه فى ترجمة المصطلح الواحد ٠ وقد أشار الدكتور السعران الى أمثلة عديدة من هذا القبيل ٠ ومن ثم نراه أحيانا يصر على تعريب بعض المصطلحات – دون ترجمتها – حتى لا يخطىء المعنى المقصود ، وحتى لا يقع فيما وقع فيه غيره ٠ وقد كان له فى معانى بعض المصطلحات آراء خاصة أشرنا الى أهمها فى ثنايا البحث ٠ ولكننا نختلف معه فى معانى بعض هذه المصطلحات المترجمة ٠ من ذلك ما أشرنا اليه سابقا من ترجمته للمصطلح الانجليزى Syntax بالنظم ٠ ومن هذا القبيل أيضا ترجمة «Etymology بالاشتقاق » ٠ وحقيقة هذا المصطلح تظهر بوضوح من تلك العبارة التى أوردها بلو مفيلد تفسيرا له ، يقول : « ان ايتمولوجيا الكلمة – بكل بساطة – عبارة عن تاريخها » ٠ فالانسب اذن أن نترجم هذا المصطلح » بعلم تاريخ الكلمات ٠٠ وهذا يشمل البحث فى أصلها الاشتقاقى والأطوار التى مرت بها من فترة الى أخرى ٠

وبعد : فهذا كتاب قيم فى علم جديد فى بلادنا ، كتب بأسلوب سهل ممتع ٠ والكتاب دليل واضح على غزارة مادة صاحبه وسعة اطلاعه ٠ ولم ينهج صاحب الكتاب منهجا معينا فى عرض قضاياه ، ولم يتبع مدرسة معينة فى تحليل مادته ٠ وانما كان يعرج على هذه المدرسة حينا وعلى تلك حينا آخر ، وفقا لما يراه صالحا للمقام ٠ وليس من النادر أن يعرض المسألة الواحدة بمنهجين متقابلين وبأسلوبين للدرس مختلفين ٠ وليس لنا أن نعد ذلك من قبيل الخلط فى المنهج ،اذا أتخذنا فى الأعتبار أن هذا الكتاب أنما هو بمثابة « متن » text book فى علم اللغه ٠ كتاب يرمى الى تقديم أصول العلم ومبادئه الرئيسية ، مستقلة من مختلف المصادر ، حتى تعين الدارس على الوقوف على حقيقة هذا العلم وأن كان ذلك بصورة موجزة ٠

ولكى يزيل عن نفسه الخلط بين المناهج يشير المؤلف الى هذه الحقيقة ، فيقرر (ص ٣) : «وأنا لم التزم فى جملة ما عرضت مذهبا بعينه – فى كل أصوله وفروعه – من مذاهب الدرس اللغوى المتعددة ، بل ركنت الى التعريف بالاصول العامة التى ارتضيتها » ٠

وأعود فأقول : انه لعمل جليل سعدت به الدراسات اللغوية فى بلادنا ، رحم الله صاحبه رحمة واسعة لقاء ما قدم للعربية وطلابها من خدمات وآثار علمية قيمة ٠



تحقيق التراث

نور القبس المختصر من المقتبس للمرزباني

تحقيق المستشرق: رودلف زلهايم

نقد بقلم الدكتور: رمضان عبد التواب

تزخر المكتبة العربية بالكثير من كتب التراجم والطبقات التى تذكر لنا طرفا من أخبار علماء العربية فى القرون الغابرة ، فى شتى فنون المعرفة العربية ، فوصلتنا كتب كثيرة فى أخبار النحويين واللغويين والشعراء والفقهاء والمحدثين والمفسرين والقراء والقضاة والأطباء وغيرهم .

وكتاب «المقتبس» للمرزبانى أحد هذه الكتب الجليلة الفائدة فى تراجم اللغويين والنحويين العرب .

أما مؤلفه فهو أبوعبيدالله محمد بنعمران بن موسى ابن عبيد المرزبانى الخراسانى الأصل . والمرزبانى نسبة الى بعض أجداده ، وكان اسمه « المرزبان » . ويقول ابن خلكان : « وهذا الاسم لايطلق عند العجم الا على الرجل المقدم العظيم القدر . وتفسيره بالعربية : حافظ الحد » .

وقد ولد المرزبانى فى جمادى الآخرة سنة ٢٩٧ هـ وتوفى سنة ٣٧٨ هـ . وكان معاصرا لابن النديم صاحب كتاب « الفهرست » المشهور . وقد ترجم له ابن النديم فى كتابه هـذا (١٩٦ – ١٩٩) ووصفه بأنه « راوية صادق اللهجة واسع المعرفة بالروايات كثير السماع» . كما نبه على معاصرته له بقوله : « ويحيا الى وقتنا هذا وهو سنة سبع وسبعين وثلاثمائة ، ونسأل الله له العافية والبقاء بمنه وكرمه » .

وقد صنف المرزبانى الكثير من الكتب الضخمة ، وحبر بقلمه آلاف الصفحات فى شتى فنون المعرفة العربية. وقد أحصى ابن النديم في الفهرست ١٩٦ – ١٩٩ والقفطى فى انباه الرواة ١٨٢/٣ – ١٨٤ وياقوت فى معجم الأدباء ٢٦٩/١٨ – ٢٧٢ أوراق كتبه التى ألفها فبلغت حوالى ٤٧٠٠٠ ورقة .

ونذكر فيما يلى أسماء هذه الكتب بعد أن رتبناها ترتيبا أبجديا ، لندل بذلك على مبلغ علم المرزبانى ، ومدى ما قدمه الى اللغة العربية من غذاء لاتزال تعيش عليه حتى الآن :

١ – (١٠٠ ورقة) أخبار أبى تمام .

٢ – (٥٠٠ ورقة) أخبار أبى حنيفة النعمان بن ثابت .

٣ – (١٠٠ ورقة) أخبار أبى عبد الله بن حمزة العلوى .

٤ – (١٠٠) أخبار أبى مسلم صاحب الدعوة .

٥ – (٢٠٠) أخبار الأولاد والزوجات والأهل .

٦ – (٥٠٠ ورقة) أخبار البرامكة .

٧ – (١٠٠ ورقة) أخبار شعبة بن الحجاج .

٨ – (٢٠٠ ورقة) أخبار عبد الصمد بن المعذل .

٩ – (١٠٠ ورقة) أخبار المحتضرين .

١٠ – (١٠٠ ورقة) أخبار ملوك كندة .

١١ – (١٠٠ ورقة) أخبار من تمثل بالأشعار .

١٢ – (٢٠٠٠ ورقة) الأزمنة فى ذكر الفصول الأربعة .

١٣ ـ (١٠٠ ورقة) أشعار تنسب الى الجن ٠
١٤ ـ (٢٠٠ ورقة) أشعار الخلفاء ٠
١٥ ـ (٥٠٠ ورقة) أشعار النساء ٠
١٦ ـ (٥٠٠ ورقة) الأنوار والثمار ٠
١٧ ـ (١٥٠ ورقة) الأوائل ٠
١٨ ـ (٤٠٠ ورقة) التسليم والزيارة ٠
١٩ ـ (٣٠٠ ورقة) التعازى ٠
٢٠ ـ (٣٠٠٠ ورقة) تلقيح العقول ٠
٢١ ـ (٥٠٠ ورقة) التهانى ٠
٢٢ ـ (٢٠٠ ورقة) حب الدنيا ٠
٢٣ ـ (٢٠٠ ورقة) الدعاء ٠
٢٤ ـ (٢٠٠ ورقة) ذم الحجاب ٠
٢٥ ـ (٥٠٠ ورقة) ذم الدنيا ٠
٢٦ ـ (٣٠٠٠ ورقة) الرائق فى أخبار الغناء والأصوات ٠
٢٧ ـ (٣٠٠٠ ورقة) الرياض فى أخبار المتيمين والعاشقين ٠
٢٨ ـ (٢٠٠ ورقة) الزهد وأخبار الزهاد ٠
٢٩ ـ (٣٠٠ ورقة) الشباب والشيب ٠
٣٠ ـ (٢٠٠ ورقة) شعر حاتم الطائى ٠

٣١ ـ (٣٠٠٠ ورقة) الشعر وصناعته ٠
٣٢ ـ (٤٠٠ ورقة) العيادة ٠
٣٣ ـ (١٠٠ ورقة) الفرج ٠
٣٤ ـ (٣٠٠ ورقة) المتوج فى العدل وحسن السيرة ٠
٣٥ ـ (٥٠٠ ورقة) المديح فى الولائم والدعوات ٠
٣٦ ـ (٥٠٠ ورقة) المراثى ٠
٣٧ ـ (١٠٠٠ ورقة) المرشد فى أخبار المتكلمين ٠
٣٨ ـ (٣٠٠ ورقة) المزخرف فى الاخوان والأصحاب ٠
٣٩ ـ (٣٠٠ ورقة) المستطرف فى نوادر الحمقى ٠
٤٠ ـ (١٠٠٠ ورقة) المستنير فى أخبار الشعراء والمحدثين ٠

٤١ ـ (١٥٠٠ ورقة) المشرف فى آداب النبى صلى الله عليه وسلم ٠
٤٢ ـ (١٠٠٠ ورقة) المعجم فى اسماء الشعراء ٠
٤٣ ـ (٢٠٠ ورقة) المعلى فى فضائل القرآن ٠
٤٤ ـ (٣٠٠ ورقة) المغازى ٠
٤٥ ـ (٦٠٠ ورقة) المفصل فى البيان والفصاحة ٠
٤٦ ـ (٥٠٠٠ ورقة) المفيد فى أخبار المقلين من الشعراء ٠
٤٧ ـ (٣٠٠٠ ورقة) المقتبس فى أخبار النحويين واللغويين ٠
٤٨ ـ (٣٠٠ ورقة) المنير فى التوبة والعمل الصالح ٠
٤٩ ـ (٥٠٠ ورقة) المواعظ وذكر الموت ٠
٥٠ ـ (٥٠٠ ورقة) الموثق فى أخبار الشعراء المشهورين ٠
٥١ ـ (٣٠٠ ورقة) الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ٠
٥٢ ـ (٢٠٠ ورقة) نسخ العهود الى القضاة ٠
٥٣ ـ (٣٠٠ ورقة) الهدايا ٠

ولم يبق لنا من هـذه المؤلفات الكثيرة والأوراق العديدة سوى كتاب واحد ، وبقايا ثلاثة كتب أخرى ٠ أما الكتـاب فهو : « الموشح فى مآخذ العلمـاء على الشعراء » وصف فيه المرزبانى ما أنكره العلماء على بعض الشعراء فى أشعارهم من الكسر واللحن والسناد والايطاء والاقواء وهلهلة النسج ، وغير ذلك من عيوب الشعر ٠ وطبع هذا الكتاب مرتين الأولى فى المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣ هـ والثانية بعناية على محمد البجاوى فى سـنة ١٩٦٥ م ٠

وأما بقايا الكتب الثلاثة ، فهى :

١ ـ معجم الشعراء ٠ وقد وصفه ابن النديم بقوله فى الفهرست ٩/١٩٨ « ذكر فيه الشعراء على حـروف المعجم ٠ بدأ بمن أول اسمه ألف الى حرف الياء ٠ وفيه خمسة آلاف اسم وفيه من شعر كل واحد منهم أبيات يسيرة من مشهور شعره » ٠

ولم يبق لنا من هذا الكتاب الضخم الا قطعة صغيرة من آخره بها ترجمة نحو ألف شاعر ، تبدأ بحرف العين وتنتهى بحرف الياء ٠ وقد سقطت منها أحرف الغين والنون والواو كذلك ٠ وطبعت هـذه القطعة مرتين ، الأولى بتحقيق المستشرق كرنكو سنة ١٣٥٤ وهـ والثانية بتحقيق عبد الستار فراج سنة ١٩٦٠ م ٠

٢ ـ أشعار النساء ٠ ومنه قطعة مخطوطة بدار الكتب المصرية ٠

٣ ـ المقتبس فى أخبار النحويين واللغويين ٠ وقد سبق أن عرفنا أنه كان يقع فى ٣٠٠٠ ورقة ٠ وذكر القفطى فى انباه الرواة ١٨٠/٣ أن المرزبانى « وان لم يتخصص بعلمى النحو واللغة ، فقد ألف فى أخبـار جامعيها ومصنفيها والمتصدرين لافادتها كتابا كبيرا أسماه « المقتبس » يقارب العشرين مجلدا ٠ ورد فى أثنـائه من المسائل النحوية والالفاظ اللغوية مايعد به من أكبر أهله » ٠

ولم يصلنا من هذا الكتاب الضخم الا منتخبات منه فى صورة كتابين ، احدهما يسمى : « نور القبس المختصر من المقتبس » اختصار أبى المحاسن يوسف بن أحمد بن محمود الحافظ اليغمورى ، المتوفى سنة ٦٧٣ هـ (أنظر النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ٢٤٧/٧) ٠ وثانيهما يسمى : « المختار » لمن يدعى « على بن حسن » ٠ ولم يصلنا منه الا جزؤه الاول ٠

والكتاب الأول « نور القبس » هو الذى يعنينـا بالتحدث عن نشرته فى هذه الصفحات ٠

أما محققه فهو المستشرق الألمانى « رودلف زلهايم » رئيس معهد اللغـات الشرقية بجامعة فرانكفورت ، وله عناية كبيرة بالتراث العربى ، ويعد الآن تحقيقـا لكتاب « فصل المقال » لأبى عبيد البكرى و « مجمع الأمثال » للميدانى ٠ كما نشر دراسة قيمة عن الأمثال

العربية ، باللغة الألمانية ، ترجمناها باذن منه الى العربية ، وستظهر في القريب العاجل ان شاء الله تعالى.

وقدم المحقق لكتاب « نور القبس » بتوطئة باللغتين العربية والألمانية ، ذكر فيها شيئا عن المرزباني وكتابه « المقتبس » ثم قال : « ونحن لا نعرف « المقتبس » الا عن طريق كتابين انتخبا منه هما « المختصر » وهو كتابنا المنشور هنا و « المختار » . وقد وصل الينا هذان الأثران بنسختين لاغير . وبين المختصر والمقتبس كتاب ثالث هو « المنتخب » ومن هذا الكتاب الآخر انتخب صاحب المختصر كتابه ، لا عن الأصل » .

وبعد هذا ترجم المحقق لصاحب المختصر وهو « الحافظ اليغموري » ووصف مخطوطة الكتاب ، ثم تحدث عن « المختار » لعلي بن حسن ومخطوطته ، ووازن بين المقتبس والمختصر والمختار ، ثم تحدث اخيرا عن عمله في تحقيق الكتاب .

ويلي بعد ذلك نص الكتاب ، ويبدأ بمقدمة قصيرة للحافظ اليغموري وفصل في الحث على تعلم العلم وتقويم اللسان ، وابتداء أمر النحو ومن تكلم فيه . ثم ينقسم الكتاب بعد ذلك الى أقسام كبيرة : الأول في أخبار العلماء والنحاة والرواة من أهل البصرة ، وبه ٥٩ ترجمة . والثاني في رواة الكوفة وعلمائها وقرائها وبه ٣٠ ترجمة . والثالث في أخبار العلماء والنحاة والرواة من أهل بغداد ، وبه ٣٢ ترجمة . والرابع في ذكر النسابين ، وبه أربع ترجمات .

ومن تصفح كتاب « نور القبس » عرف أن كتاب «المقتبس» للمرزباني يمتاز على غيره من كتب التراجم الأخرى في انه يهتم بنقل أقوال العلماء ـ الذين يترجم لهم ـ في النحو واللغة ، أكثر من اهتمامه بنقل أخبارهم، ففي ترجمة الخليل ابن أحمد مثلا ، نعرف رأي الخليل في تسميته بحور الشعر بأسمائها المعروفة لنا اليوم ، يقول المرزباني (٧/٧١) :

« سأل الأخفش الخليل : لم سميت الطويل طويلا ؟ قال : لأنه تمت أجزاؤه . قال : فالبسيط ؟ قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل . قال : فالمديد ؟ قال : لتمدد سباعيه حول خماسيه . قال : فالوافر ؟ قال : لوفارة الأجزاء وتدا بوتد . قال : فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره . قال فالرجز ؟ قال : لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة الرجزاء ؟ قال :فالرمل قال : لأنه يشبه رمل الحصير بضم بعضه الى بعض . قال : فالهزج ؟ قال : لأنه يضطرب شبه هزج الصوت . قال : فالسريع ؟ قال : لأنه يسرع على اللسان . قال : فالمنسرح ؟ قال : لانسراحه وسهولته . قال : فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباعيات . قال : فالمقتضب ؟ قال : لأنه اقتضب من الشعر لقلته . قال : فالمضارع ؟ قال : لأنه ضارع المقتضب . قال : فالمجتث ؟ قال : لأنه اجتث ، أي قطع من طول دائرته . قال : فالمتقارب ؟ قال : لتقارب أجزائه ، وانها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا » .

وكان كتاب « المقتبس » للمرزباني منهلا عذبا أفاد منه مؤلفو كتب التراجم الذين أتوا بعده كالقفطي في « انباه الرواه النحاة » وياقوت في « معجم الأدباء » .

وقد بذل المحقق جهدا كبيرا في تحقيق الكتاب وضبطه بالشكل ، كما ذيله بعدة فهارس للأعلام والأمم والقبائل والفرق والأماكن والبلدان وأيام العرب والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والحكم والأمثال والأقوال والأشعار والكتب ومراجع التحقيق . كما وعد المحقق باخراج جزء آخر يشرح به الكتاب ويدل على مصادر ترجمة النحويين الموجودين به ويخرج شواهده ونصوصه.

ويعد عمل المحقق في هذا الكتاب مثالا من أمثلة الأمانة العلمية الفائقة . غير أن العمل المتقن لا يخلو من الهفوات ، وان كان يشفع لها اجتهاد المحقق ، فالمجتهد المخطىء لايحرم من الأجر .

وفيما يلي بعض الملاحظات التي يتضمن معظمها تصحيح بعض الاخطاء المطبعية التي وقعت في هذه النشرة الممتازة :

صفحة

١٦ /٢٥ (من المقدمة) : «أخبرنا الخ (!) الصالح أبو بكر» صوابه : «أخبرنا الشيخ ...» .

٢١ /٢١ (من المقدمة) : « كلما كان النص غامصا» صوابه : « ... غامضا » .

٢٩ /٣ (من المقدمة) : «الاخبار المشابة الواردة في المختصر» صوابه : «الاخبار المشبهة ..» .

٤ /٢١ «فقال له أبو الاسود : اذا رأيتني قد فتحت فمي بحرف فانقط نقطة على أعلاه ، اذا ضممت فمي فانقط نقطة بين يدى الحرف » صوابه : «واذا ضممت ...» .

٧ /١٥ :«فألقى الى صحيفة فيها الكلام كله : اسم وفعل وحرف» صوابه : «فألقى الى صحيفة فيها : الكلام كله اسم وفعل وحرف» بتغيير مكان النقطتين .

٩ /٢٢ : «ماكنت أحب الا تعلم» صوابه : «ماكنت أحب الا أن تعلم» .

١٢ /٣ : «ليس شيء أعز من العلم» برفع « أعز » وصوزبه بالنصب على خبر ليس .

١٨ /١٠ : «فقلت تعلم أن صرمك جاهرا

ووصلك عنه شقة متقارب »

بضم الصاد في «صرمك» وصوابه بالفتح .

٢٢ /٥ : «مادعاك الى نشر هذا ذكره » صوابه : « ... نشر هذا وذكره » .

٣٠ /١٧ : « اذا ماصدقتهم خفتهم

ويرضون منى بأن يكذبوا »

بضم الميم في «خفتهم» وصوابه تسكينها من أجل الوزن .

٣١ /١٠ : «كان لبيد مجبرا والاعشي عـدليا» بفتح الباء في «مجبرا»والصواب كسرها و «المجبر»

هو القائل بمذهب الجبرية . وانظر أمالي المرتضى ١/١ ٢١

٤٠ /٦ : «أما انه يعجب ذكور الرجال» بضم الراء من كلمة «ذكور» وصوابه فتحها .

٤٣ /١٤ : «ولما توفيت امرأة الهذلي وبلغ ذلك المنصور فامر الربيع ...» وصواب العبارة : «ولما توفيت امرأة الهذلي بلغ ذلك المنصور فامر الربيع ..» أول لعل صوابها « ولما توفيت امرأة الهذلي وبلغ ذلك المنصور أمر الربيع ...»

٥٢ /٦ : «ومن يصنع المعروف في غير أهله
يلاقى الذى لاقى مجير أم عامر»
بهمزة القطع فى كلمة «أم» وصوابه «مجير ام عامر» بهمزة الوصل من أجل الوزن .

٦٩ /١٩ : «ماأسمج النسك بسآل
وأقبح البخل بذى المال
وأقبح الثروة مالم تكن
عند أخي جود وافضال
والحرص من شر أداة الفتى
لاخير في الحرص على حال »
بفتح الصاد في كلمة «الحرص» والصواب ضمها ، لان «الحرص» هنا مبتدأ خبره الجار والمجرور والآتى بعده ، وليس معطوفا على «الثروة» !

٧٤ /١٢ : «فان أشتهيت فاكهة وكبشا
وعشر دجائج بعثوا بنعل »
بفتح الجيم الثانية في «دجائج» والصواب كسرها مع التنوين ، لضرورة الوزن .

١٠٠/٣ : «ثم تجارينا الحديث» صوابه : «تجاذبنا»

١١٣/٨ : «الخبز يائبيت عليه لحم
أحب الى من صوت القرآن»
بالهمز في «القرآن» . والصواب : «القران» بتسهيل الهمز لاجل الوزن .

١٢٢/١٨ : «وبنو تميم يقولون : قد خلق (بالفتح والتشديد في اللام) الثوب . ويقولون أيضا بالتخفيف : خلق (بفتح الخاء وكسر اللام) وهو كثير في كلامهم ، وانما يخففون في فعل (بفتح الفاء والعين) وفعل (بفتح الفاء وكسر العين) ولايخففون في فعل (بفتح الفاء وضم العين) » .

وصواب العبارة فيما يبدو : «وبنو تميم يقولون : قد خلق (بفتح الخاء وضم اللام) الثوب . ويقولون أيضا بالتخفيف : خلق (بفتح الخاء وسكون اللام) ...» . فالمراد بالتخفيف هنا التسكين ، لا مقابل التشديد. انظر في خلق وأخلق : الافعال لابن القوطية (نشر جويدى) ١٩/٣٢ ونوادر أبى مسحل ٢ : ٢/٦٣ وانظر للغة تميم في تسكين الوسط للتخفيف : شرح شافية ابن الحاجب للاستراباذى ١ : ٤/٤٠ .

١٢٤/١٣ : «وله اربع وتسعين سنة» صوابه : «أربع وتسعون» .

١٥٩/١٠ : «فخرجت اليه عجوز شهيرة» صوابه : «.. عجوز شهبرة» . انظر الصحاح للجوهرى ٢/٧٠٥ .

١٥٩/١٠ : «ومانحن بلاق أحدا من الاعراب أفصح منه» وفي نسخة «المختار» من المقتبس : «نلاقى» . والصواب هو الاخير حتى يتطابق المبتدأ والخبر من ناحية العدد .

٢١١/٢٠ : «انه حلف» بالحاء المهملة . صوابه «جلف» بالجيم المعجمة .

٢٤١/٤ : «ان الملائكة لم تستحى من قولهم : لاعلم لنا» . وفي التصويبات والاستدراكات : «تستح» . ولاداعى لهذا التصويب اذ يمكن أن تقرأ «لم تستحى» على أن تكون فعلا مضارعا مجزوما من الماضي : «استحيا» . وانظر في الكتاب نفسه صفحة ١١/٣٣٠ ففيها : «فاستحييت منه» .

٢٨٨/١٧ : «قال ثعلب : انما أدخل سيبويه العماد في قوله : فاذا هو اياها ..» والظاهر أن صواب العبارة : قال ثعلب : انما أدخل الكسائى العماد .. الخ» اذ الكلام الآتى بعد ذلك مما يتفق ووجهة نظر الكسائى لاسيبويه .

٣٠٩/١٤ : «وكان ينهى ..» بكسر الهاء وصوابه بفتحها .

٣١٥/٣ : «فيه (أى في الغريب المصنف) خمسة وأربعون حديثا لاأصل لها ، أتى فيها أبو عبيد عن أبى عبيدة معمر بن المثنى» . والظاهر أن هنا كلاما ساقطا عن «غريب الحديث» لابى عبيدة ، فان الضمير في عبارة: فيه خمسة وأربعون حديثا .. الخ» يعود بلاشك الى غريب الحديث لا الى الغريب المصنف !

٣١٩/١٦ : « من علماء بغداد أبو يوسف يعقوب بن اسحاق السكيت مؤدبا لولد المتوكل» . وصواب العبارة : «كان مؤدبا ..» .

٣٣٠/١٥ : «فنادانى ابن أبى خميصة القيم : عليهم اياك اياك . والصواب : «... القيم عليهم : اياك اياك» بتغيير النقطتين .

٣٣٦/١٧ : «فلما فرغ من وداعه» بكسر الواو والصواب فتحها .

٣٣٩/١٤ : «مفننا في الآداب» يبدو أن صوابها : «مفتيا» . انظر في الكتاب نفسه صفحة ٣١٥/٨ .

٣٥٠/١١ : «اذا في الصبى خلقان» صوابه : «اذا كان في الصبى خلقان» .

٣٥٠/١٣ : «اجتمعت الحكماء أن رأس الحكمة ..» صوابه : «... على أن رأس الحكمة» .



وداعاً يا دمشق

مجموعة قصص تأليف : ألفة الأدلبي

منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق

نقد ودراسة بقلم : عدنان الداعوق

ان الدارس المتأمل للفن القصصي النسائي في سوريا يلمح اتجاهات ثلاثة تختلف فيما بينها اختلافا كليا ، وتنضوي تحت كل اتجاه فئة من كاتبات القصة .

فالاتجاه الأول : تمثله الأديبة الكبيرة السيدة « وداد سكاكيني » وهي أول من أبدع في كتابة القصة بشكل صحيح وأعطت المفهوم الواضح لها ، وبرهنت عن جدارة وثبات أن المرأة كذلك تستطيع أن تتفهم الفن القصصي وتبدع فيه كابداع الرجل سواء بسواء .

وهذا الاتجاهالأول الذي تمثله السيدة « وداد سكاكيني » خير تمثيل . هو اتجاه انساني صرف من حيث المضمون الفني . هادىء من حيث التصرف السلوكي ، عميق من حيث خدمة الأدب ، متين من حيث التعاطف الأدبي بين الكاتب وقارئه .

فالسيدة « وداد سكاكيني » عرفت ككاتبة ولها مؤلفات شهيرة لعل أبرزها « الستار المرفوع » .. وقصصها ذات طابع انساني عام ، تعيش بيئتها وتحس بموجوداتها وتنفعل ، فاذا هي تعطي صورا صادقة عامة وشاملة .. يضاف الى ذلك أسلوبا مشرقا ولغة سليمة ومراسا عاليا .

ويجد الدارس لقصص السيدة «وداد» رصانة ملحوظة ،فلا انحراف في قصصها ولا شذوذا بينا ،ولا هي تستخدم لنفسها الدعاية الفارغة التي قد تكون عند غيرها أساسا وجذرا .

وتسير مع السيدة ((وداد)) في نفس الاتجاه السيدة الفة الأدلبي .. فهما من اتجاه واحد أن اختلف بينهما الاسلوب والمران والابداع واللغة .. فهو عند الاولى أعمق ، وعند الثانية أقرب الى البساطة .

أما الاتجاه الثاني : فتمثله السيدة ((كوليت خوري)) صاحبة ((أيام معه» و « ليلة واحدة » والمجموعة القصصية « أنا والمدى » .

وهذا الاتجاه يعتمد على الدعاية الأدبية أكثر ما يعتمد .. وكل قارىء عربي كان قد قرأ الضجة المفتعلة لرواية ((أيام معه» حتى انه ندر من لم يمتدح الكتاب وكاتبته ..وهناك مجموعة ضخمة من الكتاب « المداحين » لكل ما ينتج عن جماعة هذا الاتجاه والدعاية له بكل ما يستطيعون ويملكون .

ولعل أكثر ما تتميز به السيدة « كوليت خوري » تلك الشاعرية المرهفة في الاسلوب ، فهي شاعرة قبل أن تكتب القصة ، ديوانها بالافرنسية « عشرون » خير دليل .

وقد أجادت فيالقصة الطويلة أكثر من اجادتها في القصة القصيرة التي لم تصب من النجاح الا اليسير اليسير .

أما قصتها : فذاتية المضمون ، خاصة كل الخصوصية ولا تعطي مدلولا عاما الا لفئة معينة ونادرة جدا من الناس ، والانحراف والتردي والشذوذ عنوانا لقصص « كوليتخوري» .. وما عدا ذلك فليس في قصصها شيء .. ثم لا قصة تستطيع كتابتها من دون هذا الزاد الوفير .

وتسير على خطى ((كوليت خوري)) وقد تسبقها ، الآنسة « جورجيت حنوشي » فهما جادتان في مسيرهما ، وان كانت الثانية أقل نصيبا دعائيا من الأولى رغم ما لدى الثانية من امكانيات ونضج فني واضح .

والمعلوم أن الدعاية تزول ولا يبقى الا الاثر ، وقد بدأ يلمس القارىء افتعال الصخب والعنف الذي كان يرافق انتاج السيدة « كوليت خوري » ليبعد النقاد الحقيقيين عن مطالعة أدبها .

أما الاتجاه الثالث والأخير : فتمثله السيدة « غادة السمان » التي تعتبر خير من يكتب القصة الحديثة اليوم في سوريا .

وهذا الاتجاه يعتمد على دراسة واعية للفن القصصي في العالم ، والأخذ بالأساليب الجديدة في معالجة القصة ، فغادة السمان مثقفة واعية تطلع على المذاهب الفنية بعمق وتأخذ منها ما تستطيع ، غير أنها غالبا ما تتجه

اتجاها ذاتيا يفقد قصتها طابع التعميم وتنجرف بها فى مهاو خطرة وتنحرف انحرافا مخيفا • فهى تعتمد على السلوك الشخصى المفرد لتعطيه طابعا جديدا هو خليط من الفن التجريبى والتجريدى على حد سواء •• ولولا ذلك الانحراف الواضح فى أسلوبها ، ولولا تلك التجارب المكشوفة العارية التى تسجلها لكانت بالفعل خير من يكتب القصة بالعربية •• لأنها تتمتع بأسلوب مرن رائع ، يضاف الى ذلك ثقافة غربية جيدة واطلاعا عاما شاملا •

وفى هذا الاتجاه الأخير تسير كاتبة ناشئة هى « رينه عبودى » ، التى تملك ـ الى حد ما ـ بعض ما تملك «غادة السمان» بلا انحرافات ولا أساليب عارية ، وقد يتجاوز المرء ويتنبأ لها بمستقبل خصب طيب •

وبين هذه الاتجاهات الثلاث تتارجح عدة كاتبات أخريات أشدهن رصانة وحرصا وجدا السيدة « قمر كيلانى » ، كما أن هناك أخريات تتفاوت قصصهن وتتارجح ولا تكاد تبين معالم اتجاههن بوضوح تام مثل السيدة « خديجة النشوانى ـ أم عصام » •

وهناك فئة غير قليلة تتخذ من الأدب « موضة » عصرية ، فتجرب كل واحدة منهن نصيبها ، وبالطبع لا يكون تاريخها المجيد من التقليد الا الاهمال والنسيان •

ومهما يكن من أمر فلا يزال الأدب باب كبير ، وكبير جدا مطرقته تزن من التجارب والفهم والتعمق والأصالة •• فكم من طارق هذا الباب الكبير لا يسمع لطرقه أى صدى ••وكم من طارق أيضا يطرق الباب الكبير ولا يجروء حتى على الانتظار وسماع الجواب •

بعد هذا التضيف للأدب القصصي النسائى فى سوريا نجد أمامنا تجربة جديدة لكاتبه من الاتجاه الأول فى ضمن الاتجاهات الثلاث وهى السيدة « الفه الادلبى» فيتجربتها الجديدة مجموعتها القصصية الثانية « وداعا يا دمشق » •

ولنحاول ـ قدر الامكان ـ أن ندرس قصص هذه المجموعة وذلك من خلال ما تمتاز به كاتبات الاتحاد الأول للفن القصصى فى سوريا •• ولنحاول ايضا أن نلقى بعض الأضواء على بعض قصص الكتاب :

الرقية المجربة : قصة امرأة تناهى الى سمعها أنزوجها يريد الزواج بأخرى •• تلجأ الزوجة المسكينة الى صديقة لها عليمة بمثل هذه الأمور ، فتشير عليها باللجوء الى « أم زكى » لتصنع لها رقية تثنى عزم الزوج عن الزواج •• ولكن « أم زكى » تطلب الثمن مقدما ، ومثل هذا الأمر يتكلف ليرة ذهبية واحدة •

ولم تكن الزوجة تملك غير ليرةواحدة ذات ماض طويل عمره خمس وعشرون سنة •• ليرة قبضتها من زوجها فى ليلتهما الأولى عندما قبل الزوج شعرها وطوى فى يدها ليرة ذهبية ، بمعنى أن شعرها لا يساويه الا الذهب .

وتأسف وهى تسترجع تاريخ الليرة الذهبية عندما تنقدها « لأم زكى » ثمن الرقية الساحرة • وحسب التعليمات المعطاة من « أم زكى » تصعد الزوجة الى سطح المنزل ليلا لتتلوا الرقية سبع مرات وتستعجل حضور الجان وملكهم «شمهورش» قبل أن تنقضي الليلة ويتم زواج زوجها ، كل ذلك وهى بعيدة عن أعين أولادها التسعة •• وفجاة تسقط من سطح المنزل وتتلقاها شجرة ضخمة فى أرض الدار وتوصلها الى الأرض بسلامة ، ويهرع أولادها على صوت استغاثتها ، ويستعلمون منها الأمر فتحكى لهم حكاية أبيهم المزمع على الزواج ، فيهرع كبيرهم لاحضار والده من حفلة عرسه ، وهو يرغى ويزبد ••

وفي اليوم الثانى تعودها الجارات آسفات لما حدث معا •• وتحضر كذلك جارتها العزيزة ، وتهمس فى اذنها قائلة : « الم أقل لك ان رقية أم زكى مجربة !؟ » •

تنتهى القصة هنا ويقف المرء متسائلا:

◆ المرأة الزوجة بسيطة غاية البساطة كما صورتها الكاتبة •• الم يكن بامكانها أن تستجير بأولادها من زوجها لحل المشكلة •• ؟

◆ هل أقلع الزوج عن الزواج • ؟ ان الكاتبة لم تخبرنا ما حدث بين الابن وأبيه فى ليلة العرس •• ؟

ان ماعرضته الكاتبة فى هذه القصة من صور دمشقية حلوة ورسوم فولكلورية جميلة لم يشفع لها في انها لم تعالج هذه القصة الا معالجة بسيطة وبدائية الفن جدا ، وللأسف الشديد أن الكاتبة لم تعالج هذه القصة على مستوى ما حوته من مشكلة اجتماعية عقيمة •• زد على ذلك أن القصة لم تترك لدى القارىء أى انفعال أو تأثير •

الحقد الكبير : بائع حليب اسمه «أبو حامد» يوزع الحليب فى السادسة من كل صباح • تربط بين بائع الحليب وطفل علاقة بسيطة لا تتعدى بيع الحليب فى ساعة لا يتاخر عنها كل صباح •• الى أن يشتبه الطفل يوما بمحادثة أبيه للحلاب بلهجة غامضة يفهم منها الطفل أن الحلاب هو الوسيط بين المدينة والثوار فى الغوطة •

ويخبر الأب زوجته أن الثوار يحتاجون الى عباءات فى هذا الشتاء القاسى • فتاخذ الزوجة بجمع المال لشراء العباءات •• ويحضر «أبو حامد» الحلاب كل ليلة لياخذ عباءة •

يتخلف « أبو حامد » فى صباح أحد الأيام عن الحضور ، فيتالم الصبى لتغيبه ، ثم يذهب الى المدرسة ، وبعد الانصراف ينجرف الطلاب الى ساحة المرجة ليتفرجوا على بعض جثث الثوار الذين قتلهم الافرنسيون •• ويشاهد الصبى بين الجثث جثة « أبو حامد » مشوهة ملطخة بالدم •

فيذهب الى البيت ليجد أباه متخلفا ويعلم من أمه أن أباه قد التحق بالثوار •

وفى صباح اليوم التالى يسمع الصبى صوتا مالوفا لديه ينادى على الحليب •• ولم يكن ذلك الصوت سوى صوت « حامد » ابن أبى حامد ، الذى ترك المدرسة لياخذ مكان أبيه فى بيع الحليب ومساعدة العائلة المنكوبة •

كان من الممكن جدا أن تبدو هذه القصة رائعة لو استطاعت المؤلفة أن تنقلنا الى صميم الجو الثائر •• لا أن تتحدث لنا عن الثورة والثوار من الخارج وعن لسان طفل ساذج لا يدرك فى غالب الأحيان مايدركه الكبار • وثمة نقطة أخرى كانت تستحق أن تبدأ القصة منها •• كأن تبتدىء بالقصة مثلا حين يقف الصبى فى ساحة المرجة مع الطلاب ويلمح جثة « أبو حامد » بين جثث الثوار •• ثم تعود الى القصة• وهناك نقطة أخرى نقف سائلين عنها : لماذا ربطت المؤلفة بين ذهاب والد الصبى والتحاقه بالثوار وبين موت «أبو حامد» الحلاب •• ؟ هذا أيضا لم تحدثنا المؤلفة عنه • !

وداعا يا دمشق : قصة يرويها صديق لصديقه عن فتاة أحبها منذ عشرين عاما ، يوم كان لقاء الأحبة أمرا مستحيلا ، وقد كانا يكتفيان بالحب الطاهر البرىء وهما صغيران •• ينظر أحدهما للآخر ، أو يتراسلان عبر ساقية الماء التى تصل المنزلين ببعضهما •

الفتاة والدها باشا ، والفتى والده ضابط متقاعد •• وبين الأسرتين بون شاسع فى المستوى الاجتماعى •• يتقدم من الفتاة رجل يخطبها من أهلها ، فتخبر الفتاة حبيبها •• فيوعز الى أهله فيتقدم والد الفتى لخطبة الفتاة من والدها الباشا •• ويرفض الباشا هذه

الخطبة ، ويزوجها من ذلك الثرى الكريم الأصل العريق المجد ، وعندها لا يستطيع الفتى العاشق احتمال المأساة فيهرب الى عم له فى البرازيل ، ويمضى هناك قرابة العشرين عاما يظل فى شوق دائم الى حبيبته وذكرى باقية على مرور الزمن .

ويعود الشاب بعد هذه الأيام الطويلة ليجد ان دمشق قد تغيرت تغيرا كاملا .. فالمدنية فرضت على الحبيبة المتزوجة أن تدعوه الى زيارتها لتعرفه ببيتها وزوجها .. ويذهب ، ويتجدد الحب بينهما ، الحب الذى لم يفتر على مر الأيام .

وعندما كان يزورها فى أحد الايام – بينما زوجها غائب – يستعيدا الماضى ويتذكرا ما مر من أيام ، فتسأله ان كان على استعداد ليعيد الماضى بكل صوره .. فيعرب لها عن استعداده لأن يمضى العمر معها ويكونا معا لوحدهما .. واذ ذاك يحضر طفلان صغيران ليقبلا أمهما قبل النوم ، فتذهب معهما الى فراشهما – بعد ان تستأذنه – فلا يستطيع العاشق المتاع ان يتحمل أكثر من هذا وفجأة يستيقظ ضميره بعد ان قررا العيش معا .. فما مصير هذين الصغيرين والبيت والزوج ؟ ويقفز هاربا من فوق سور الحديقة .. وتضيق به المدينة التى تجمع حبيبته وتحتضنها .. فيقرر العودة الى البرازيل قائلا : « وداعا يا دمشق » .

القصة عادية جدا ، وتشبه الى حد كبير تلك الحكاية التى كانت تقصها علينا جداتنا عن ماض غابر بعيد .. والطريقة التى عالجت فيها الكاتبة قصتها طريقة بسيطة أيضا وتعود الى طريقة قص تلك الحكايا الغابرة .ورغم ان الكاتبة افتعلت الأحداث افتعالا لتصبغ القصة بلون ماساوى ، الا انها لم توفق ، فحتى المأساة بدت فى القصة باهتة هشة طرية تخلو من الأصالة وفنية وحقيقة المأساة .

فقد كانت دمشق – قديما – قاسية اجتماعيا ، واصبحت دمشق – اليوم – كما تقول الكاتبة : – امرأة تدعو عشيقها الى بيتها لتعرفه بزوجها ، وهى زوجة وأم أولاد ... أين دمشق هذه يا ترى ؟ ومتى يحصل هذا وكيف يا حضرة الكاتبة ؟!

ثم ان المشكلة لم تنته عند هروب العاشق من حبيبته ومن دمشق كلها .. فهو قد هرب بالفعل ، ولكنه ترك المشكلة قائمة وراءه .. والمؤلفة هربت أيضا من الحل الذى يجب أن يكون فى نهاية القصة .

فالمرأة لا تحب زوجها ، وهى على أتم الاستعداد لتهدم كل شئ من أجل قلبها وعواطفها .. فكيف ستستطيع البقاء مع زوج لا تحبه بعدما هرب – أمل خلاصها – حبيبها القديم ؟

وهل تريد أن تقول لنا المؤلفة ان هرب العشيق الى البرازيل معناه عودة الزوجة الى الاستقامة ؟ ان امرأة تدعو رجلا غريبا الى بيت الزوجية المقدس من الصعب أن تكون سوية مستقيمة تضحى من أجل الزوج والأولاد ..

انه السؤال الكبير الذى يتحدى – من تلقائه ، الكاتبة فى الاجابة عليه .. لانها بالفعل تركت القصة تسير وفق هوى غير مرسوم ولا منطقى .. فكيف تكون النهاية عجبا ؟!

ماتت قريرة العين : خادم وخادمة يعملان فى خدمة رجل افرنسى يدعى « غوليه » فى مدينة الجزائر . أما الخادمة فيعمل جميع أهلها فى خدمة الثورة ، وهى مضطرة لأن تكون مع زوجها فى خدمة الافرنسى وزوجته .. والسبب الذى يبرر خدمتها ان لها أخا يعمل مع رجال الثورة معتقلا مع الثوار ، والافرنسى يعدها بان يتدخل للافراج عن اخيها .. وهى تشعر دوما بالمرارة والأسى من هذه الخدمة على عكس زوجها الذى لم يتندم أبدا لأنه قانع بعمله فى خدمة الافرنسى والسبب لأنه بيد واحدة ، وهو يرفض ان يكون مع الثوار لئلا يكون عالة عليهم .

ويموت أخ الخادمة فى السجن ، فتتمرد الخادمة على وضعها وتقرر الهرب بعد ان تكتشف ان الافرنسى خائن لم يخرج اخاها من السجن وهو لا يفتأ يخزن المتفجرات فى قبو منزله .

وحين محاولتها الهرب يطلق عليها الافرنسى وزوجته النار فتسقط مضرجة بدمائها .. اذ ذاك فقط يتحرك ضمير زوجها الخادم .. فيرمى قنديلا مشتعلا من كوة الى داخل القبو .. ويهرع الى زوجته وفى الوقت الذى يكون فيه محتضنا وجه زوجته وقد رتسمت عليه ابتسامة حلوة .. ينفجر المنزل ويتهدم ولا يبقى أحدا .

قصة بطولية مفتعلة ..

لم يتمرد الخادم ولا الخادمة ..ورضيا بالذل عند الافرنسى وزوجته بدلا من العيش الكريم مع الثوار .. انه موقف المسئول الأول فيه والوحيد الكاتبة نفسها .

وقد أعطت المؤلفة مبررا للخادمة .. فقد كانت تتحين الفرص وتنتظر من « غوليه » أن يفرج عن أخيها أما الخادم فموقفه مخجل تماما . فكيف رضى بخدمة الافرنسى وهو بيد واحدة ولم يشعر أنه عالة عليه .. وكيف هو يفكر أن يكون عالة على الثوار مع أن الأمر واحد .. الفرق بينهما أن فى العمل الأول خيانة .. وفى العمل الثانى شرف وبطولة .

وكانما شعرت الكاتبة بخطئها ، ولكن بعد ان تورطت فى تسجيل القصة تقريبا ، فافتعلت موت شقيق الخادمة فى السجن لتبرر – بعد ذلك تصرفات الخادمة وزوجها .

وبالاختصار فان معانى الكفاح والثورة والنضال لم تتوضح أبدا فى هذه القصة .. ربما لأن الأمر ما أرادته المؤلفة ان يكون غامضا هذا اذا لم نقل شيئا آخر .!

قصة عمار : هى قصة أشبه باسطورة ..

رجل اسمه « عمار » كان يعمل رئيسا للسقاة فى أيام الحج منذ قديم العهد .

ومرة عندما كان الحجاج يمرون فى طريقهم الى مكة من ذلك الوادى ، نضب الماء معهم .. وكان « عمار » قد أوعز ، قبل أن يصلوا الى الوادى ، أن يفرغ السقاة مامعهم من ماء لأنهم قد قاربوا على بئر فيها من الماء مايكفى .. ولسوء الحظ كانت البئر جافة تماما .. فاخذ الحجاج يتشاورون فيما بينهم أين يجدون الماء .. فمنهم من قال شرقا يوجد نبع ، ومنهم من قال غربا حتى وقع الجدل .. فانقذهم « عمار » بان اخذ حصانه وتوجه شرقا وقال ان لم أعد من بحثى عن الماء حتى آذان العصر اذهبوا أنتم غربا فلا بد انكم واجدونه .. وذهب « عمار » ولم يعد حتى آذان العصر .. عندئذ توجه الحجاج غربا فوجدوا الماء وترحموا على روح « عمار » الذى انقذهم من الموت جميعا بان ضحى بنفسه بدلا من أن يذهب الحجاج جميعهم بحثا عن الماء .. وذهبت من بعد قصة « عمار » مثلا فى التضحية والاقدام وانكار الذات .

القصد جيدة جدا .. بل هى أحسن قصة فى الكتاب من حيث المعنى الذى هدفت اليه ، وقد أبدعت الكاتبة فى معنى التضحية وانكار الذات..وأحسنت غاية الاحسان فى تصويرها صور الحج، والتحضير له .. ثم المحمل الشريف ، وكيف كانت تذهب المواكب المؤمنة من دمشق الى أقدس وأطهر بقعة فى الأرض .

سراب : من الغريب جدا أن نسمى هذه القصة قصة :

شاب يلتقى فى استراحة المطار بجنيف بفتاة جميلة ٠٠ وفى مثل لمح البرق يحادثها فتستجيب لحديثه ، ويبدأ الغرام بينهما فجاة ٠٠ وتساله من اين هو فيقول لهــا « الكليشية المعهودة » ويرقصان طويلا وتقول له شوقها الى الف ليلة وليلة والحصان الطائر والفارس المقدام الذى تحلم به وتنتظره طويلا ليسرقها ويطيران معا على ظهر الحصان السحرى ٠

وفجاة يعلن المذيع عن قيــام طائرة الشــاب ، فيتركها تبــكى وتلوح له بالمنديل ، فى الوقت الذى يكون فيه هـو الآخر يندب حظـه ويذرف الدمع المدرار على حبيبتـه التى بات العمر ينتظرها ٠٠ وللأسف لم ينعم بها ٠

لست أدرى لماذا كتبت المؤلفة هذا الكلام ، وأعتذر عن تسميتها قصة ٠٠ لأن خيبة الأمل واضحة تمام الوضوح منذ بدأت المؤلفة خط أول كلمة ٠

***

فى هذا الاستعراض السريع لبعض قصص الكتاب نكون قد اعطينا القــارئ عدة خيوط يستطيع بعدها أن يـنـاقش بينه وبين نفســه القصص والكاتبة ، ويضعها فى المرتبة التى تستحق بين كاتبات القصة ٠

وكنا قد خرجنا بعد كل قصة على انفراد ، بعدة ملاحظات نوجزها فى نهاية حديثنا بالنقاط التالية :

◆ تشرع الكاتبة فى كتابة قصتها – أية قصة – دون أن تخطط لها ، وهذا ما يوقعها فى النهاية بحيرة بالغة لا تستطيع معها حسن التصرف ، فتجد للقصة مخرجا لا يتلاءم مع فنية القصة أولا ، ويصدم القارئ ثانيا ٠٠ كما حدث فى قصة « وداعا يا دمشق » حين أوجدت للبطل طريق الهرب كاحسن مخرج لانهاء القصة ٠٠ وكما حـدث فى قصة « ومضة برق » حين اقحمت قصة اعتقال الافرنسيين لبعض الطلبة كوسيلة لانهاء الحيــاة الزوجية بين رجل فى الخمسين وزوجة فى العشرين لأن من بين هؤلاء الطلبة عشيق الزوجة ٠

◆ تبتعد الكاتبة ابتعادا كليا عن جو القصة ، أو بمعنى آخر ، لا تعيش الكاتبة قصتهــا بكل تفاصيلهــا أو بجزئياتها ٠٠ وتترك أبطالها يتصرفون ويخطئون فى كثير من تصرفاتهم ٠٠ كما نجد ذلك بوضوح فى قصة « نامت قريرة العين » فقد دلت الكاتبة على نفسها أنها لم تعش الجو البطولى أو حتى تقرأ عنه ٠٠ فى ثورة الجزائر ٠ فالخادم فى القصة كان منسلخا عن أى معنى من معانى الثورة حتى تمردت زوجته ٠٠ بل واكثر من ذلك ، فقد كان الخادم يشعر انه سوف يكون عالة على الثوار ٠٠ ورغم ذلك فقد فرحنــا حين تمرد الخادم وثار وخرج عن طريق الكاتبة الذى كان من الممكن أن يدمر حياته ٠

◆ الكاتبة لا تقرأ – على ما يبدو لنا – الكثير عن الفن القصصى ٠٠ وكأنما الكتابة هواية لها بينما كتابة القصــة فن قائم بذاته ينفرد عن بقية الفنون الأخرى ٠٠ ولا يشفع لها – أحيانا – حسن الأسلوب وجزالة اللغة وما تتردى به فى مهام ومزالق لا تحمد عقباها ٠

◆ أبطال السيدة « ألفة الادلبى » من شمع ٠٠ وعالمها القصصى متحف من شمع ٠٠ لا ينفعل القارئ بقصة لها ٠٠ فابطالها جامدوا الحركة عديموا الحياة ٠ تريد الكاتبة أن ترغمهم على سـلـوك معين ، فاذا هم يفضلون سبيلا آخر ٠٠ ومرد ذلك الى عدم استطاعتها خلق أبطالها خلقا فنيا متينا ٠٠ وبالتالى عدم استطاعتها السيطرة عليهم ٠

كل تلك الملاحظات لا تمنعنا من ان نقر أن المؤلفة تتقن الى حد كبير وصف وتصــوير – وقد لا يسـتـطيع ذلك غيرها – الصور الشــعبية القـديمة ، والتقاليد والعادات والأعراف التى كانت متبعة فى يوم من الأيام فى دمشق ٠٠ ولكن دمشــق اليوم هى غير دمشــق الأمس وأسـلـوب الحـكايا القديمة غير طريقة القصة اليوم ٠٠ والفرق هائل وعظيم بين القصــة الشعبية القـديمة « على الزيبق » وبين « الطريق » لنجيب محفوظ ٠

ان التفاعل مع الزمن ٠٠ والتفاعل مع الجو ٠٠ واستيعاب الحادثة الفنية قال ناقد كبير : هى المجال الضخم لبناء قصصى رائع ٠

ديوان «لابد»

للشاعر محمود حسن اسماعيل

الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦

نقد بقلم : حسن توفيق

«لابد» هو أحدث دواوين شاعرنا الكبير محمود حسن اســماعيل . قرائهم نتيجة لما يلجأ اليه هــؤلاء الشعراء من استخدام وسائل تعبيرية ولصدور هذا الديوان فى هذا الوقت بالذات أهمية بالغة ، فهو يصدر فى وقت تازمت فيه الامور وانمحت الثقة بين كثير من الشـعراء الجـدد وبين مفرقة فى الغرابة ، ولاتمت الى واقعنا بصـلة ، ولاترتبط بأحاسيس الجمهور المتلقى . فبعضهم يبـالغ فى حشـد الاساطير الاغريقية فى شعره الى الحد الذى يصبح معه الشعر رمزا مغلقا ، وبعضهم يلجأ الى الغموض الشــديد مما يجعلنا نعتقد أن الشــاعر – فى هذه الحالة – أعجز من أن يعبر عما يريد التعبير عنه ..

وديــوان «لابد» منظوم فى اطــار الشكل العمودى ، ومع هــذا نجــده يقترب من حيــاتنا المــعاصرة اقترابا كبيرا . الامر الذى يجعلنا نقـرر أن المسالة ليست مسالةشعر حر أو شعر عمودى بقدر ماهى مسالة الشــعر فى جوهره ، هل هذا الشعر – أيا كان شكله الفنى – يثرى عواطفنا ويعمق أحاسيسنا ويضيف الى خبراتنــا الانسانية أبعادا جديدة أم انه يقصر عن هذا ؟

وحقيقة الحــال تثبت أن محمود حسن اسماعيل قد استطاع فى هــذا

الديوان الجديد أن يقترب من المفهوم الحديث لكلمة «ديوان» أو مجموعة شعرية بصورة أكثر اتضاحا مما هي عليه فى دواوينه السابقة ، فاذا كانت هذه الكلمة تطلق – فيما مضي – على أى كتاب يضم بين دفتيه مجموعة القصائد التى قالها شاعر ما ، بغض النظر عن مدى التباين الشديد فيما بينها من حيث الموضوعات والاتجاهات، فمن رثاء الى غزل ، ومن مدح الى هجاء ومن نظرة مشرقة الى نظرة أخرى قاتمة ، ومن موقف معين ازاء أمر بعينه الى موقف آخر يناقضه ازاء هذا الامر نفسه . اذا كان هذا هو مفهوم كلمة «ديوان» فيما مضي ، فان هذه الكلمة قد أصبحت أكثر تحديدا في هذا العصر بحيث أصبحت تطلق على كل مجموعة شعرية يتحقق لها نوع من الانسجام العطفى والاتساق الفكرى . الامر الذى يستشعر معه قارىء هذه المجموعة أن هناك خطا معينا يؤلف بينها . ومن الواضح أن قصائد «الابد» يتحقق لها هذا ، فهي تنطلق في مسار متسق يوحد بينها ويتضح هذا المسار في تلك الدفقة الثورية العظيمة التى تستشرف أفق الفجر الآتى بعد أن تم تقويض دعامات الماضي بكل خطاياه وأوزاره .

ومن هنا يختلف ديوان «الابد» عن الدواوين التى سبق أن أصدرها شاعرنا الكبير ، فنحن اذا طالعنا – على سبيل المثال – ديوان « قاب قوسين » ، فاننا نجده يتضمن قصائد تتغنى بالحب وتتغنى في الغزل ، الى جانب قصائد آخرى تمجد نضالنا في سبيل قضايانا الثورية وتنطلق في صخب موار كانه الهدير الذى لايهدأ، هذا الى جانب قصائد التصوف والرثاء ..

ولكى لايكون هذا الحكم حكما عاما على دواوين محمود حسن اسماعيل فاننا نستثنى ديوانه «نار وأصفاد» الذى خصصه للدفاع عن قضايا الحرية .

وديوان « لابد » هو الديوان السادس لمحمود حسن اسماعيل أصدر قبله «أغانى الكوخ» عام ١٩٣٥ ، «هكذا أغنى» عام ١٩٣٨ ، «أين المفر» عام ١٩٤٧ ، «نار وأصفاد»عام ١٩٥٩ و «قاب قوسين» عام ١٩٦٤ .

ونحن اذا كنا بصدد تقييم ديوان مبكر لاحد شعرائنا الجدد ، فاننا نحكم له أو عليه بمدى ماأضافهالى حركة الشعر المعاصر ، لكن الامر يصبح أكبر من هذا في مجال تقييم ديوان جديد لاحد شعرائنا الكبار الذين تحددت اتجاهاتهم الفتية بصورة واضحة ، ومن هنا فاننا سنحاول أن نتبين ماذا أضافه ديوان «الابد» لحركتنا الشعرية من جهة ، ثم ماذا أضافه من جهة أخرى الى شعر شاعرنا نفسه ؟

✻ ✻ ✻

قلنا ان صدور «الابد» في هذا الوقت بالذات له أهمية بالغة ، لانه يقترب من واقعنا اقترابا كبيرا، ونضيف الى هذا ان الشاعر في هذا الديوان قد تطور تطورا ملموسا في رؤياه الاجتماعية، اذ يبدو بوضوح انه قد استعاد ثقته بالناس من حوله بعد أن كان منفصلا عن تيار الحياة الاجتماعية لفترة طويلة من الزمن ، ولعل هذا هو ماجعلنا لانلتقي بوجه من «الوجوه المستعارة التى تزيف حقيقة الانسان ، والتى كثيرا ماتحدث عنها محمود حسن اسماعيل في ديوانه «قاب قوسين» على نحو مانرى في قصيدة «صحراء العجائب» .

تجولت في صحراء تلك العجائب
وفي سرها المطمور حول الحواجب
وعودت نفسي قبل أن أبدأ السرى
لعلى أنجو من سموم العقارب

فهذا الشاعر الذى كان أبعد مايكون عن الثقة بالناس والذى كان يرى سموم العقارب في صحراء وجوههم ، والذى كان يفترض فيهم الشر من البداية .. هذا الشاعر قد تغير وتطور .. فأصبح شاعرا يمد يده الآن الى الناس ، ليسير معهم في ركب الزحف الثورى الهادر :

سنمضي وكل يد جذوة
تعانقها أختها في المسير
سواء سواء كموج الضحى
تغنى به الشمس فوق الهدير

لقد تغير الشاعر ، ولم يعد يلتفت الى الماضى بقدر ما يتطلع الى أفق المستقبلالمشرق وهو ممتلىء بالحيوية والتفاؤل والامل ، مؤكدا أننا «الابد» أن نصل الى غاياتنا مهما طال بنا المسير .

ولاشك أن هذه الرؤية جديدةكل الجدة ، على شاعرنا الكبير ، فقد كان فى ديوانه الاول «أغانى الكوخ» يحض على تغيير أوضاع الفلاحين بالحاح مستمر تدفعه اليه طاقة ثورية تنبض بالجرأة والاقدام ، وكان الدافع لذلك دافعا فرديا في أول أمره ، اذ أن محمود حسن اسماعيل نشأ في ظروف قاسية ، وعرف معنى القهر الاجتماعى وذاق عذابه في فجر شبابه . فهو أحد أبناء فلاح بسيط من فلاحى قرية « النخيلة » بأسيوط . واذا كن محمود أمين العالم يرى أن شاعرنا « لم يستطع أن يكون شاعرا للفلاحين ولم تستطع القرية التى طالما غنى لها أن تتغنى بشعره» فاننا نرى أن هذا الامر طبيعى جدا ، فمحمود حسن اسماعيل لم يرد أن يكون شاعرا للفلاحين ، لان لهؤلاء أدبهم الشعبى الذى يغنيهم عن الادب الفصيح ، هذا الى جانب أنشاعرنا أراد – فيما يبدو لى – أن يعرض على المثقفين قضيةالفلاحين باعتبارها احدى القضايا الكبرى التى كان المثقفون يتغافلون عنها ، كما أن القرية لم تستطع أن تتغنى بشعر شاعرها الذى أنجبته لان أهلها كانوا أميين لايقرأون ولايكتبون ، فكان أن قنعوا بأدبهم الشعبى الذى ينشد ويردد فى المجالس والاسمار .

لكن محمود حسن اسماعيليختلف كل الاختلاف عن شاعر كان معاصرا له في تلك الفترة هو محمد عبدالمعطى الهمشرى في كيفية تناول كل منهما للريف في شعره . فعلى حين كان محمود حسن اسماعيل يهتم بقضايا الريف المعيشية ومشاكل أهله الانسانية ، كان الهمشرى يتغنى

بالريف باعتباره جزءا من الطبيعة الفتانة التى يفر اليها الشاعر الرومانسى من صخب الحياة بعيدا عن المجالدة والمجاهدة .

يقول محمود حسن اسماعيل عن الكوخ حاضا على تغيير أوضاع أهله التعساء الذين «لم يرعهم في ذلك الوقت راع »

شهدته يذرو دخان الاسى
والوجد في كانونه ساهر
تبكى سواقى الحقل أشجانه
وما بكاه مرة شاعر
والبائس الفلاح في ركنه
عريان يشكو ضنكه خائر
شالت بزرع النيل أكتافه
وما رعاه البلد الفادر
لها بزيف الغرب في مدنه
والريف من أوجاعه خائر

لكن شاعرنا عندما طاب له المقام في المدينة بعد أن انتقل اليها ، بدأ يتغافل هو الآخر عن قضية الفلاحين مثل صنيع بقية المثقفين . وصدر له في تلك المرحلة ديوانه الثانى «هكذا أغنى» ، وفيه يتناسى الشاعر قضايا الريف ، واذا تذكر الريف فانما يجيء هذاالتذكر اكراما لخاطر المناسبات ومراعاة لاحكامها ، نجد هذا بوضوح فيقصيدة «وطن الفأس» التى قالها الشاعر في حفل أقيم خصيصا يوم ٢٦ فبراير عام ١٩٣٥ لتكريمه بمناسبة صدور « أغانى الكوخ » . وهناك قصائد أخرى تحدث فيها عن «الشادوف» وعن «عاهل الريف» أى الثور ، وعن «دخان الكوخ» .ولكن هذه القصائد يمكن اعتبارها من باب السير في اتجاه «أغانى الكوخ» ليس الا ، وكأنما عز على الشاعر أن ينفض عنه قضيته تماما فآثر أن يفرد لها بعض القصائد التى فترت فيها طاقته الثورية ، فلاتغذى الا الناحية الجمالية لدى القارىء .

واذا كان محمود حسن اسماعيل قد تغافل عن نداء قريته له وعن حض المثقفين على المناداة بتغيير أوضاعها ، فانه لم يستطع أنيتغافل عن نداء حبه الجارف لاحدى فتيات الريف ، ولقد كانت هذه المحبوبة من طبقة أخرى غير طبقته . كانتمن طبقة الاقطاعيين ، ولم يستطع الشاعر أن يخفى عنها أنها قد أنسته قضيته ، بل وأنسته الوجود من حوله فصرح لها بذلك قائلا :

أنت نسيتنى هدوئى في الكو
خ وأفنيت لى ضجيج المدينة
وجعلت الاكوان لحنا خفيا
ليت بالوعة المنى تعزفينه

وقد خرج شاعرنا من هذه التجربة العظيمة ..تجربة الحب.. خرج منكسر الخاطر يحمل في أعماقه بذور عدم الثقة في نفسه وفي طبقته الامر الذى جعله يحاول أن يدعم مركزه في المدينة بالسير في ركاب عظيم من العظماء ممن كانوا يهيمنون على أقدار البلاد وقتها ويسيرون بأيديهم مصائرها ، وهذا سر مانجده في «هكذا أغنى» من قصائد متعددة قالها الشاعر في مدح بعض أصحاب السلطان في ذلك الوقت .

عز على محمود حسن اسماعيل أن يرتمى فيأحضان أصحاب السلطان أولئك ، ورأى انه من التناقض أن يتصالح معهم ويسير في ركابهم ، اذ انهم هم المسئولون عن الاوضاع السيئة التى يعيش تحت وطأتها أبناء طبقته من الفلاحين المعدمين . ويبدو أن الشاعر حاول طويلا أن يوجد نوعا من المصالحة يزيل بهذا التناقض ، لكنه فشل فى هذا ، اذ وجد أن طريق اللقاء الذى حاول أن يوجده ـ في عالمه ـ بين أصحاب السلطان وبين الفلاحينطريق مسدود لايمكن بأية حال من الاحوال أن يفضي الى شيء .

وعندما عانى الشاعر من فشله هذا صرخ في يأس «أين المفر» والحق أن المفر من هذا التناقض كان أمرا بالغ الصعوبة بالنسبة لمحمود حسن اسماعيل بالذات ، لانه كان أكثر شعراء جيله وعيا بمشاكل مجتمعه المختلفة ، ففى الوقت الذى هرب فيه شعراء جيله من واقعهم واستعاضوا عنه بخلق عوالم مثالية يعيشون فيها مصطنعين لانفسهم فراديس وهمية ينعمون بها وكأنهم يقولون لنا : «هذا هو الواقع الذى نريده ، أما الواقع الذى تعيشون فيه أنتم فلاشأن لنا به» .. فيالوقت الذى هرب فيه ابراهيم ناجي وعلى محمود طه وصالح جودت وحسن كامل الصيرفى من واقعهم الى عوالم المرأة والخمر والطبيعة وماشابهها.. لم يستطع محمود حسن اسماعيل أن يشاركهم في هروبهم لانه أدرك أنه « كلما ناء قيد جاء قيد .. رب أين المفر» . لامفر .. فالطريق مسدود.

وفي يوليو ١٩٥٢ قامت الثورة العظيمة كاسحة في طريق زحفها أصحاب السلطان فلم يعد الطريق مسدودا أمام شاعرنا الكبير ،فانطلق ثائرا هادرا بقصائده الوطنية التى يضمها ديوان «نار وأصفاد» . لكن معظم هذه القصائد كانت قصائد مناسبات ، وبعضها نجد أن الطاقة الجمالية فيه أقوى بكثير من الطاقة الشعورية . وقد ضم «نار وأصفاد» أيضا مجموعة من القصائد التى هاجم فيها الشاعر أصحاب السلطان السابقين أيام سطوتهم ، والتى لم يستطع أن ينشرها في حينها لهذا السبب .

وحينما اقتنع الشاعر اقتناعا عميقا بالثورة بعد أن رآها تغير وجه التاريخ ، بدأ ينشد أروع أشعاره الوطنية التى تميز الكثير منها بهذا الصراع الصادق بين الشاعر المتطلع الى المستقبل ، وبين ذاته المتلفتة الى الماضي ، مما جعل محمود حسن اسماعيل يعيش في توتر حاد ينبض صدقا وأصالة ، كما يتجلى ذلك فى رائعته « عاشقة العنكبوت » التى ضمنها ديوانهالخامس «قاب قوسين» وفيها يخاطب الشاعر ذاته قائلا :

يا ابنة العودة للقاع الذى يحفر قاعا
ويصب الأمس فى أمس من الاعماقضاعا
ارجعى أنت فانىللسفوح الخضرسائر
لصباح ليس فيهنظرة من جفن صاغر
ليس فيهواقف يقتاتمن ماضيهخطوه
أومداج وجهه سفح وتحتالوجههوه

يشطر النفس ويمضى هائما فى شبحين واحد يقتال والثانى يحيى باليدين

وفى « لابد » ينتهى هذا التوتر الحالم الصادق بعد أن تم انتصار الشاعر على ذاته المتلفتة الى الوراء فكان ماتحدثنا عنه من قبل من أن هذا الديوان قد أضاف رؤية جديدة كل الجدة على شاعرنا الكبير .

يفتتح الشاعر ديوانه بمقطوعة صغيرة يوجز فيها تاريخ كفاحنا الوطنى ويذكر مرارة أيامه لكى يستثيرهمم السائرين فى طريق المستقبل المشرق :

قطعنا لظى الدرب حتى دنت
قوافلنا من شذاه النضير
ومهما يكن في بقايا الطريق
فلابد مهما عتا أنى نسير

وحين نطالع قصيدة «الابد» أولى قصائد الديوان نحس أن المقطوعة السابقة هى المنطلق الاساسي لهذه القصيدة ، فالشاعر هنا يفصل لنا ماأوجزه سواء عن طريق الصور الفنية المختلفة أو عن طريق جزئيات الحياة التى ينسقها بشاعريته الفذة فتبدو لنا كلا متكاملا يحدد مسار القصيدة النفسي ، ويبين أبعادها الإجتماعية بصورة واضحة :

انصهر القيد ، وذابت غشية الظلام
وانداح كل واقف في غضبة الزحام
وأقلعت آفاقنا لمرفأ السلام
وانشقت السدوف
وانهارت الرفوف
وانطلقت من رقها عواصف الزئير
بفجرها ، وجمرها ، وأمسها المرير
تصرخ .. لاسكوت
لاهمس ، لاخفوت
ياسالب النظرة من توهج العروق
ياساكب الحسرة في ضيائها المفيق
ياملقى الاحجار في انتفاضة الطريق
لابد أن نسير
في دربنا الكبير

وينتقل الشاعر ـ فى قصيدته هذه ـ من مقطوعة الى أخرى مبرزا جزئيات متعددة ، وراسما صورا فنية مختلفة ، لكنها جميعا تستهدف غرضا واحدا ، ألا وهو اعانة الشاعر على تأكيدفكرته الرئيسية التى تتمثل في تلك الارادة الثورية التى تأبى أن تتوقف في منتصف الطريق دون أن تصل الى ماتصبو اليه من أهداف وآمال ،وبغض النظر عما يصادفها في مسيرها من معوقات كثيرة تتضح في تلك الاحجار التى يلقيها البعض في انتفاضةالطريق أو تتضح في تلك الافاعى التى تطل من مزحف ضرير ، أو في تلك الايدى الكذابة العطاء التى :

تشرب دمع غيرها ليمرع الرياء
وتخلس اللمح من الضحى بلا حياء
لتفسح الطريق للاوهام في المساء

ثم يؤكد لنا الشاعر في ختام قصيدته أنه مادامت الارادة الثورية تمضي في طريقها قوية فتية ، فلابد أن تزول كل تلك المعوقات ، ولابد أن يأتى الغد الاخضر الذى «يضوع بالعزة والصفاء فى الدروب» .

وفي قصيدة «البيعة» ـ التى نظمها الشاعر في مارس ١٩٦٥ وليس فيمايو كما ورد في طبعة الديوان خطأ ـ يسير محمود حسن اسماعيل في الجماهير الغفيرة من أبناء شعبنا لكى يبايع «حادى الزحف العظيم» الرئيس عبد الناصر . ولعل جمال هذه القصيدة يكمن في نجاح الشاعر في مزج تجربته الشخصية بالتجربة الإجتماعية العامة ، فهو حين يجدد البيعة للرئيس لايعيش هذه اللحظة فحسب ، انما ينتقل عبر عالم الرؤى الى قريته التى كان الاقطاع يكتم أنفاسها ويشد أبناءها بقيود الرق والقهر :

بايعت خطوا شق ليل قريتى
وفأسها حيران حول زهرتى
يسألها جوعان : أين لقمتى ؟
وكل عطر فيك ، كان دمعتى
وكان صبرى وانتظار نقرتى
في الارض تعطينى حصاد غلتى

واذا كان محمود حسن اسماعيل قد غنى في قصيدتيه السابقتين آمال الشعب العربى في مصر ، فانه لم يقصر تجربته على هذا ، بل انطلق يغنى آمال الامة العربية كلها فى رائعته « بغداد » · انه يتمنى لو أنه يصبح ريحا تهب على مجاهل القلوب كاشفة زيف المنافقين ـ والمضللين الذين يرفعون الشعارات دون أن تنبض قلوبهم بالصدق والاخلاص ، كما أنه يتمنى لو أن في مقدور منجله أن يهوى على دعاة الفرقة أينما حلوا وحاولوا أن ينفثوا سمومهم وأحقادهم في أرجاء وطننا العربى الكبير :

بغداد لو املك بأس الغيب فى توغل الآماد ·
لو لى على الهبوب فى مجاهل القلوب اى زاد ·
لو منجل فى كف ريح باللهيب افقها حصاد ·
لطفت كالضياء فى مسارب الصدور
وكالدعاء المستجير من تردد الشعور
من الخليج للمحيط للدروب للثغور

أهوى على الفرقة أين هومت فى وطنى الكبير ·
اخطفها من كهفها من مزحف المستعمر الضرير ·

أسحقها فى وهمها ·· فى سمها ·· بوحدة المصير ·

واذا كان شاعرنا ـ بطاقته الثورية الدفاقة ـ قد أبرز لنا في ديوانه الاول «أغانى الكوخ» مدى تخلف الريف المصرى عن مجاراة ركب التطور الانسانى وكيف أن أبناءه لاينعمون بخيراته ، واذا كان قد حض وقتها أبناء جيله من المثقفين على المناداة بتغيير تلك الاوضاع السيئة التى يعيش تحت وطأتها أهل الريف ، فان شاعرنا في ديوانه السادس «الابد» لم يتخل عن طاقته الثورية هذه ، فهو يبرز لنا بعض المواقف المشينة التى يقفها ذوو النفوس المريضة من المزيفين والمالئين ازاء تجربة الاشتراكية في وطننا العظيم ولاشك أن هذا أمرا أملاه على الشاعر اخلاصه الشديد لفنه ووطنه ، فهو يريد أن يفضح أولئك الوصوليين الذين يحاولون ركوب رأس الموجة الثورية لئلا يجرفهم تيارها ، ولكى يظهروا في الوقت نفسه بمظهر المناضلين الثوريين .

ان محمود حسن اسماعيل يستنكر مبدأ الغاية تبرر الوسيلة ويرى أنه أليق بحيوان الغابة منه بالانسان ، فهو يؤمن بأن الذى يريد الوصول الى الهدف النبيل لايحق له أن يصل اليه بالسير في الطرق الملتوية الموحلة . لذا نجده فى قصيدة « قبرة الاحسان » يسخر من أولئك الذين يقيمون الحفلات الراقصة بغية تخصيص ايراداتها لاعمال الخير . ولقد سبق للشاعر أن

استنكر نفس هذا الموقف من قبل ، وأوضح زيفه في قصيدته «خير وخمر» التي يشتمل عليها ديوان « نار وأصفاد » .

وهنا نقف برهة لنتساءل : هل من حق الشاعر أن ينظم عديدا من القصائد يتحدث فيها عن موقف بعينه أو يحكى لنا تجربة بعينها ؟ ان الدافع – في هذه الحالة – قد يكون رغبة ملحة تبهظ روح الشاعر وتدفعه دفعا الى ذلك . نجد ذلك بوضوح عند الشاعر الرقيق الدكتور ابراهيم ناجي الذى وهب فنه لعاطفة الحب دون غيرها من العواطف ، فقصائد دواوينه الثلاثة «وراء الغمام و ليالى القاهرة و الطائر الجريح» كلها تدور في فلك الحب الروحى النادر المثال الذى كانت روح شاعرنا المرهف تتعطش اليه . ونجد ذلك بوضوح أيضا عند الشاعر العظيم بدر شاكر السياب الذى رثى نفسه أفجع الرثاء في غالبية قصائد دواوينه الاخيرة «المعبد الغريق و منزل الاقنان و شناشيل ابنة الجلبى» . فغالبية هذه القصائد تدور في فلك الغربة الروحية القاسية واحساس الشاعر بان دوامة الموت ستطويه في القريب العاجل ، نتيجة ماابتلى به من مرض غامض غريب حار أطباء الشرق والغرب فيه . في مثل هاتين الحالتين يستطيع الشاعر أن ينشد وينشد ، وان كنا نطالبه بالا يكرر نفسه بأن يطرق باب تجربته الملحة من زوايا مختلفة تعمق هذه التجربة في نفوسنا وتنفض عنها الملل والفتور .

لكن الامر يختلف في قصيدتى شاعرنا الكبير محمود حسن اسماعيل ، فهو يكرر في القصيدة الثانية ماقاله في الاولى ، فاضحا في كل منهما زيف أولئك الذين يقيمون الحفلات الراقصة بغية تخصيص ايراداتها لاعمال الخير الفارق الوحيد بين القصيدتين يبدو فى اختلاف الوزن والقافية . لقد قام شاعرنا لقصيدته الاولى بمقدمة نثرية قال فيها «عام ١٩٥٠ مع الحفلات الراقصة باسم البر» ، ومن غير المعقول أن يظل هؤلاء الذين يتحدث عنهم حتى عام ١٩٦٦ دون أن يتلاشي وجودهم أو على الاقل تخف حدته بحيث لايبدو هذا الوجود ظاهرة ملموسة ، فمن الواضح أن الطفرة الهائلة لمجتمعنا من عام ١٩٥٠ حتى الآن لم تعد تهيىء لهؤلاء المزيفين أن يبرزوا بصورة واضحة .

ويحدثنا الشاعر في قصيدته «فقراء» عن التقاء نظرته «بنظرة الفقير وهى تعتز بالسكينة وترفض الذل » حاضا اياه على أن يتقدم بخطى ثابتة مطالبا بحقوقه مؤمنا بذاته فالكسب الذى يأتى عن طريق الاستجداء لايكون كسبا مشرفا يفخر به المرء :

فقراء ؟ لا والله بل نحن الذين
شذا الاله يضوع فوق ترابهم .
يسقيهم لهب الحياة جداولا خضرا
تغرد كاسها لربابهم .

ويظل الشاعر في قصائد ديوانه «لابد» يحض على الاعتزاز بالنفس والايمان بقيمة الانسان في حد ذاته وليس بماله من نفوذ أو سلطان أو مال ، فيتحدث عن النبى محمد ، وعن شاعر باكستان اقبال ، وعن المهاتما غاندى ، وكانه يريد تقديم نماذج خالدة يقتدى بها قارئه . فنحن نجده في قصيدة « سجدة في طريق النور » يترنم «مع الكون وهو يرتقب أول خطوة خارج الغار لنبي الانسانية» ، ونجده في قصيدة «قديس السلام» يلعن تلك اليد الاثيمة التى اغتالت قديس السلام وزاهد الهند العظيم وهو في غمرة صلاته ، ونجده في قصيدة «شعلة الذات» يتحدث عن شاعر الاسلام وفيلسوف الشرق .

بعد أن استعرضنا ديوان «لابد» من زاوية المضمون ، نعود الى استعراضه من زاوية وسائل التعبير الفنية .

اذا نظرنا الى الصور الشعرية ، فاننا نجد أن محمود حسن اسماعيل قد طفر طفرة واضحة في استخدامها، فقد كان أغلب شعره يكتظ بالصور الشعرية المتزاحمة التى يأخذ بعضها بخناق البعض ، مما يجعل القارىء يحس أنه أمام خليط متنافر يتسبب في بعض الاحيان فى ايجاد تناقض في الرؤيا لدى الشاعر . ولناخذ على سبيل المثال – هذه الابيات من قصيدة «الكوخ» في ديوان «أغانى الكوخ» :

يلقى عليه الديك أرجوزة
غنى بها اصباحه السافر
كأنه ينعى ممات الدجى
ونعشه فوق الربى سائر
أو أنه يشدو لعرس السما
ونورها ضافى السنا ظافر
أو أنه يسمع ركب الملا
كذا يديل الأول الآخر

فالشاعر يهيىء النفس لجو حزين حين يرسم الديك وهو «ينعى ممات الدجى» ، وفجأة ينفض يديه من هذه الصورة راسما صورة مناقضة لها هى صورة الديك وهو يشدو ، الامر الذى يهيىء النفس لان تسعد بجو فرح بهيج ، ثم ينقلها الشاعر الى عالم التأمل الذى يرى أن الحزن والفرح أمران عارضان لان الارض تدور ، والاول يديل الآخر الى أن ينعكس الوضع .

لقد تطور محمود حسن اسماعيل في «لابد» فاصبح يقدم لنا صورا شعرية تتآزر فيما بينها راسمة لوحة فنية متكاملة متسقة الاطراف ، بعد أن كان يهتم بحشد أكبر قدر ممكن من الصور الشعرية التى تفسد الرؤيا وتشتت ذهن القارىء . والحق أن هذا التطور لايتضح في «لابد» فحسب، انما يتضح أيضا في «قاب قوسين» . ولعلنا نذكر تلك اللوحة الرائعة التى رسمها الشاعر لمآذن المساجد في فلسطين المحتلة :

ولاحت مآذنها في الظلام
وقد أذهلتها عوادى الغير
سواعد مشلولة في الفضاء
تجمد فيها دعاء البشر
تمد الى الله راحاتها
وتزأر في صمتها المستمر

وقد تستهوى الشاعر صورة معينة يكررها في شعره ، لكنها تفقد ايحاءاتها بعد ذلك نتيجة لتكرارها ، مثل تلك الصورة التى استهوت شاعرنا من قديم ومازالت تستهويه وهى صورة الحية التى تدب في الاغصان لتتلفها رامزا بذلك الى الخيانة . فهذه الصورة تتكرر في قصائد عديدة من دواوين « أين المفر ونار وأصفاد وقاب قوسين ولابد » .

وقد يكرر الشاعر صوره بدافع الكسل والاجترار من مخزونه القديم،

كما تجد في تلك الصورة التى يرسمها الشاعر في ديوانه «قب قوسين» :

أورق النور وشبت ناره
تفرم التغير في اعتى الجذور(ص٦)

فهذه الصورة يكررها الشاعر بلحمها ودمها في «الابد» حين يقول :

دروبنا مليئة
وتضرم التغيير
فى اعمق الجذور (ص ١٣)

لكن الانصاف يقتضي منا القول بان هذه الصور المكررة ليست ظاهرة مطردة في قصائد «الابد» لان رؤية الشاعر الجديدة قد شحنته بطاقة هائلة تفجر الصور الشعرية الرائعة التى ترسم المواقف النفسية وتصورها بدقة وعمق .

واذا نظرنا الى الاوزان التى يستخدمها الشاعر ، فاننا نجد أن ديوانه «الابد» يشتمل على خمس عشرة قصيدة نظمها الشاعر وفقا للترتيب التالى :

ست قصائد من بحر الرجز «مستفعلن» .

أربع قصائد من بحر الرمل «فاعلاتن» .

قصيدة واحدة من الكامل «متفاعلن» .

قصيدة واحدة من المتقارب «فعولن» .

قصيدة واحدة من المتدارك «فاعلن» .

قصيدة واحدة من السريع «مستفعلن مستفعلن فاعلن» .

قصيدة واحدة من الطويل «فعولن مفاعيلن» .

ومن هذا نرى كيف ينوع الشاعر انغامه ، وان كان يغلب عليها نغمة الرجز لاول مرة في أحد دواوينه ، ولعل هذا قد أعانه على أن يعبر عما يريد بدقة ، فالرجز معروف بقربه من ايقاعات الحياة اليومية ولهذا يتميز ببساطته الشديدة التى تقترب من النثرية عند بعض من يبالغون في استخدامه . ولقد وفق شاعرنا كل التوفيق في استخدام « المتدارك » بصورته «فعلن» في قصيدته « قبرة الاحسان» ، فلهذا البحر ايقاع سريع يوحى بحركة الرقص التى تتحدث عنها القصيدة .

ولانريد أن نترك حديث الاوزان قبل أن نشير بسرعة الى تلك الهندسة الفريدة في بناء قصيدة «بغداد» ، فالشاعر يقسم قصيدته الى مقطوعات تتضمن المقطوعة الواحدة خمسة عشر بيتا يوزعها على النسق التالى : ثلاثة أبيات تتكرر تفعيلة الرجز في كل منها خمس مرات ، ثم ثلاثة أبيات تتكرر تفعيلة الرجز في كل منها اربع مرات ، وثلاثة أبيات تتكرر تفعيلة الرجز في كل منها خمس مرات ، ثم اربعة أبيات يقسمها الشاعر الى اشطر لها هندستها الداخلية الخاصة وتتكرر تفعيلة الرجز في كل شطر منها مرتين ، ثم يعود فيكرر تفعيلة الرجز خمس مرات في البيتين الاخيرين . والقارىء لقصيدة «بغداد» ستبهره هذه الهندسة الفريدة ولاشك ، ولن يحس حين يقرأ الابيات ذوات التفاعيل الخمس «بشناعة وقعها في السمع وقبح ايقاعها» كما تدعى السيدة نازك الملائكة في الفصل الذى أفردته لدراسة «التشكيلات الخماسية والتساعية» من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» . فاذا كانت نازك تريد أن تحد من حرية الشاعر الجديد في استخدام أى عدد من التفاعيل يتفق ودفقته الشعورية ، فماذا تفعل حين ترى شاعرا عموديا كبيرا كالاستاذ محمود حسن اسماعيل يأبى الا أن يستجيب لنداء حساسيته الخاصة فكتب أبياتا خماسية التفاعيل . لاشك أن نازك لاتستطيع اتهام شاعرنا الكبير في شاعريته كما فعلت مع زملائها من شعراء الشعر الحر لانها تدرك جيدا قدر محمود حسن اسماعيل وتعترف بتتلمذها على شعره .

أما عن نظام التقفية في «الابد» فان الشاعر فيه قد تخفف من استخدام القافية الموحدة ، وأصبح يعتمد على نظام المقطوعات بحيث تتحد القافية في المقطوعة الواحدة دون أن تتحد في سائر أبيات القصيدة . وقد يلتزم الشاعر داخل نظام المقطوعات نفسه شكلا معينا للقافية ، كما يتضح ذلك في قصيدته « البيعة » التى تتحد القافية في كل مقطوعاتها الثنائية العدد والشاعر لايفعل هذا لمجرد اظهار البراعة وانما لانه يلتزم بلازمة يكررها في البيت الاخير من كل مقطوعة من هذه المقطوعات الثنائية العدد .

ونحن نعرف أن لشاعرنا الكبير قاموسه اللغوى الخاص به ، والذى ينحت منه في كثير من الاحيان صوره الفنية ، ولقد كنا نحس بشيء غير قليل من الفتور ازاء ألفاظ هذا القاموس ، لاننا كنا نحس أن الشاعر يدور في حلقة مفرغة من الالفاظ ،ولعل هذا مادفع الاستاذ الدكتور عبدالقادر القط الى القول بان «التجربة النفسية ـ عند محمود حسن اسماعيل ـ لم تكن نقطة انطلاقه بقدر ماكانت اللغة نفسها بداية هذا الانطلاق» . لكن شاعرنا يبدو وقد تحرر ـ الى حد كبير ـ من أسر هذا القاموس في «الابد» ، وخفت بالتالى حدة سيطرة الفاظه الاثيرة «النور و المطر و اللحن» التى تحدث عنها بالتفصيل الدكتور عبد القادر القط في مقاله القيم عن ديوان «قاب قوسين» (عدد يناير ١٩٦٦ من هذه المجلة) .

ولااحب أن أختم هذا العرض لديوان «الابد» قبل أن أشير الى حساسية شاعرنا الكبير تجاه النقد والنقاد الى الحد الذى جعله يقول في «هكذا أغنى» عام ١٩٣٨ :

ان تسل في الشعر عنى هكذا كنت أغنى
لاأبالى أشجى سمعك أم لم يشج لحنى
هو من روحى لروحى صلوات ..وتغنى

فمثل هذا الشاعر الذى لايبالى بان لحنه قد أشجى قارئه أم لم يشجه لايمكن أن يكون غير شاعر منكفىء على ذاته مختبىء في قوقعتها بعيدا عن مشكلات مجتمعه ، ولاشك أن محمود حسن اسماعيل أبعد مايكون عن صورة هذا الشاعر المنطوى لانه شاعر كبير أثر بايقاعاته وصوره في شعراء جيله وشعراء الاجيال التالية له ، وقد اعترف بتأثيره شعراء كبار نذكر منهم بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وكمال نشات وفدوى طوقان وبلند الحيدري .

القاهرة مدينة الفنون

عرض : بدرالدين أبوغازى

حينما أصدرت دار الآثار العربية فى سنة ١٩٣٧ كتاب « كنوز الفاطميين » للمرحوم الدكتور / زكى محمد حسن العالم الأثرى الاسلامى قدم له الاستاذ / جاستون فييت مدير هذه الدار التى صحح اسمها فيما بعد الى « المتحف الاسلامى » وأشار فى تقديمه الى « أننا وان لم ننكر ماللفن الاسلامى القديم من بساطة جذابة ، وما لفن المماليك من هدوء وانسجام لابد لنا من الاعجاب بالتحف النفيسة التى أنتجها العصر الفاطمى ، فدلت على ماكان للفاطميين من قوة ابداع وشخصية واحساس بالحياة شديد وأثارت فى نفوسنا روح الحمية والحماسة » .

ثم اشار الى أن « هذا الكتاب يعد الخطوة الأولى فى سبيل احياء ذكرى مرور ألف عام على تأسيس القاهرة ، ويحق لدار الآثار أن تزهو بل ومن واجبها أن تزهو بهذا السبق » .

وقد نبه الاستاذ فييت الى مايقتضيه جلال العيد الألفى وعراقة القاهرة من أن ناخذ أهبتنا للاضطلاع بدراسات حول الفن الاسلامى القاهرى والتنقيب فى روائعه وهى دراسات أشار الى أنها « تحتاج الى بحوث متينة تذكرنا بما كان عليه الماضى العظيم من فخامة وروعة ، فتمهد لأن يكون الاحتفال بهذا العيد احتفالا لائقا بذلك الماضى المجيد » .

ولا أعرف أن أعدادا علميا مخططا قد ارتبط بفكرة العيد الألفي منذ وجه الاستاذ فييت دعوته فى هذا التاريخ البعيد سوى ما تقدم به الاستاذ يحيى الخشاب من مقترحات قيمة الى مجلس محافظة القاهرة تضمنت اصدار او اعادة طبع بعض المؤلفات التاريخية الهامة عن القاهرة فى مناسبة عيدها الألفى ، وتوصيات المجلس الأعلى للفنون والآداب فى شأن الاحتفال بهذا العيد وقد تركز جانب منها على ابراز عبقرية القاهرة الفنية وما اضافته خلال الف عام من حياتها الى التراث الفنى ... ومن وسائل ذلك خطة لاعادة رونق الفن والحياة الى مبانى القاهرة القديمة ، مساجدها ومدارسها والبيوت الباقية المتناثرة التى ابدعتها عبقرية الفنان الاسلامى وبخاصة فى عصرها المملوكى .

واضطلعت الدار المصرية للتاليف والترجمة بعد ذلك ومنذ أكثر من عام باصدار كتاب ضخم عن القاهرة يتناول مجالاتها الحضارية .

وفيما عدا ذلك فليس هناك ماينبىء عن اعداد يتفق وجلال العيد الألفى فى سنة ١٩٦٩ ، ولكن الاستاذ جاستون فييت عضو المجمع الفرنسى والاستاذ بالكوليج دى فرانس لم ينس قاهرته تلك التى عاصرها حين كان مديرا لمتحفها الاسلامى وبذل جهدا رائعا فى ابراز روائع الفنون الاسلامية من خلال المجلدات الضخمة التى تعتبر فخرا للمتحف الاسلامى بالقاهرة ... لم ينس جاستون فييت مدينته ودعوته فأخرج كتابه « القاهرة مدينة الفن والتجارة » ضمن مطبوعات جامعة أوكلاهوما كما أصدر كتابه المصور عن « مساجد القاهرة » وهو ياتى بعد كتابه الفنى القيم الذى أصدره سنة ١٩٣٢ عن مساجد القاهرة بالاشتراك مع الاستاذ هوتكور الذى كان مديرا للفنون الجميلة بمصر .

لا تستطيع وأنت تطالع كتاب القاهرة للاستاذ فييت الا أن يملكك الزهو لانتمائك الى مدينة لها كل هذا التاريخ العريق ... مدينة تستطيع أن تلمس حضارتها وتقدمها من عداد الاحداث واللمحات المرهفة الذكية التى يحفل بها هذا الكتاب وأقوال الرحالة والوافدين منذ ابن بطوطة والفيلسوف المؤرخ ابن خلدون حتى ليو افريكانوس وستانلى بول لين .

ويبدأ الأستاذ فييت كتابه باستعراض للعواصم الأولى التى سبقت القاهرة الفاطمية منذ الفسطاط حتى قطائع ابن طولون ثم يعيش بنا لحظات فى رحاب قاهرة الفاطميين وينتقل الى قاهرة صلاح الدين ثم القاهرة المملوكية ويعود بعد هذا فيجوب بنا خلال طرقات القاهرة القديمة ويصحبنا الى مداخل بيوتها الأليفة الانيقة ثم يتنقل بنا بين أسواقها فيعيد اليها نبض الحياة حتى لنكاد نلمس من خلال صفحاته بذخ وأناقة أسواق الأقمشة ورائحة الشواء من دكاكين الحاتى القاهرى القديم وبريق حى النحاسين ، ورهافة الذوق فى محلات الصاغة ، وروعة الفن فى اسواق السلاح و ’ماا. حوانيت الفاكهة

والزهور ، ويمضى بنا المؤلف مع المواكب والاعياد البراقة التى عرفت بها القاهرة ثم يلقى نظرة فنان على العمرانية ومقابرها الفخمة ويطل من القلعة على أروع صورة قل أن تجتمع لمدينة فى هذه اللوحة الرائعة التى تحتوى النهر والاهرام والنخيل والصحراء ومجموعة من المآذن والقباب تتلاقى فى هذه اللوحة الكونية مع مشاهد الطبيعة الباهرة .

ولكن الاستاذ فييت يركز على مكانة قاهرة العصر الوسيط فى تاريخ الفنون تلك المكانة التى حجبها زهو الماضى الفرعونى وامجاد عواصم مصر الفنية التى قامت على مشارف القاهرة وهو يرى من خلال مابقى من احياء القاهرة الاسلامية ومن أبوابها ومبانيها الرائعة مايعين على استعادة صورة قاهرة ذلك العصر وشخصيته الفنية .

من جدران المدينة الفاطمية فى الشمال يبدأ مسيرته الفنية نحو حدودها الجنوبية فننصت معه الى ايقاع تشكيلى متناغم تتلاقى فيه العمارة مع الزخرفة حتى يختتم بختام له جلال العمل السيمفونى الضخم حين نلتقى بجدران مدرسة السلطان حسن التى يتمثل فيها قمة الوجدان والفكرالمعمارى القاهرى هى مزاج من المعبد والمعهد يمثل أصداء من ضخامة المعمار المصرى القديم وجلاله حين يتناوله الذوق الاسلامى فيعيد صياغته .

ليس جاستون فييت وحده هو الذى بهره روعة المعمار المصرى الاسلامى فى مسجد السلطان حسن وانما نطالع هذا الانبهار فى كتابات الرحالة المغربى الورتيلانى حين يقول : « انه مسجد لا ثانى له فى مصر ولا فى غيرها من البلاد فى فخامة البناء ونباهته وارتفاعه واحكامه واتساع حناياه وسعة أبوابه كانها جبال منحوته تصفق الرياح فى أيام الشتاء بأبوابه كما تفعل فى شواهق الجبال » .

ويتوقف عنده المقريزى فيقول « لا يعرف فى بلاد الاسلام معبد من معابد المسلمين يحاكى هذا الجامع ، وقبته لم يبق فى ديار مصر والشام والعراق واليمن مثلها » .

ولا يكتفى جلال الدين السيوطى فى كتابه حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة بذكر تاريخ مدرسة السلطان حسن ومنائرها ولكنه يؤكد انه « لا يعرف ببلاد الاسلام معبدا من معابد المسلمين يحكى هذه المدرسة فى كبر قالبها وحسن هندامها وضخامة شكلها .. ذلك هو مسجد السلطان حسن الذى يراه فييت أروع تعبير عن عبقرية الفنان الاسلامى ولكنه يشيد أيضا بعظمة أبواب القاهرة القديمة ، باب الفتوح الشاهق وباب النصر الرحب وباب زويلة العظيم .. ويشير الى الازهر وتوسعاته عبر العصور التى جعلت منه متحفا عظيما لمتنوعات العناصر التشكيلية الاسلامية فى العمارة والزخرفة .

وعندما يمر بباب الفتوح يقف عند مسجد الحاكم بمسطحات جدرانه المعمارية واعتمدته وساحته الداخلية التى تذكر بساحة ابن طولون ويأسف على قدر هذا البناء الرائع الذى شاده ذلك الخليفة الذى اسماه « كاليجولا التاريخ الاسلامى » .

واذا كان مسجد السلطان حسن ومسجد الحاكم يتطلعان الى عظمة الاحساس المعمارى فان الجامع الاقمر ينبىء عن رهافة حس وبلاغة فى العناصر الزخرفية ويبدو كجوهرة من الوجدان الجائش بالخلجات .

أما عمارة عصر الغورى فيراها فييت محاولة لتقنين ابداع السابقين واحتذائه واغراقه بالمحسنات التشكيلية وبالتفاصيل التى تبرز الحرفنة على حساب بساطة التعبير هى نماذج لفن اصطلاحى يلتزم القواعد المربوطة ويستمد من المثل المقررة كداب الفنانين فى بعض العصور الوسيطة بينما يعود مسجد قايتباى فيهز النفس بما يجيش فى عناصره الزخرفية من خلجات تبصر العين فيها أنامل الفنان وهى تجرى بماء الحياة وتتغنى بنغمات توحى بسلاسة التعبير عن روح عصر .

اننا ازاء فن يتلقانا بوجدان رحب فيختلط تقديرنا ، أنحن امام عمل نحات رقت أداته واستحالت الى زخارف رشيقة نابضة بخاطرة الحياة أم ان يد صائغ بارع جعلت من الحجارة قرينا للطائف الاسلاك الذهبية ونوادر التنميق فى المجوهرات .

أما مبانى القرافة برشاقتها وتأنقها فليس فى مدافن الموتى نظير مثلها يحولنا عن رهبة الموت وفواجع الاحزان الى متع الحياة ورهافتها .

ولا تكف اشارات فى الكتاب عن أن تحرك وجداننا وتحلق بنا فى آفاق ابعد من سطوره ... هذا حديثه عن المنشآت العمرانية ووصفه لمستشفى قلاوون وروعة بنائها وجمال تأثيثها يذكرنا بأبهة العصر المملوكى وكيف حفل البيمارستان القديم بأفاريز زينت جدرانه ممثلة لمناظر الصيد والرقص ومجالس الشراب والموسيقى ومشاهد مما يتلاحق حول الفنان من مرئيات تجيش بحرارة الحياة .

لقد عرفت قاهرة العصر الوسيط مانسعى الآن الى بلوغه من تجميل واجهات المبانى العامة بروائع الفنون .

ولمحة اخرى من القرن الرابع عشر والخامس عشر الميلادى تنبىء عما كانت عليه العناية بتجميل القاهرة ونظافتها حين الزم أصحاب المحال أن يجددوا واجهاتها وأن تطلى المبانى باللون الابيض فجعلت المدينة كالعروس بأسواقها ذات الالوان البراقة وتجدد وجه القاهرة بذات الوسيلة التى تجدد بها وجه باريس بعد خمسة قرون .

اما ازدهار الفنون الفرعية وتشجيع الابتكار بين الفنانين فقد كان من ظواهر العصر ، تشير اليه لطائف الفنون والصناعات الفنية التى أنتجتها محترفات(١) القاهرة .... ويصف ليو افريكانوس تنظيمات الصناع الفنيين وكيف كان الاحتفال يجرى حين ينتج احد الحرفيين عملا يتسم بالابتكار فتمضى طوائف الفنيين فى موكب من الزينات تسبقه الموسيقى ويتقدمه الفنان المبتكر فى زى من القماش الفاخر ليطوف بأبواب محترفات (٢) الحى كلها تزفه الموسيقى ويقدم له زملاؤه النقوط وتعلن أسواق القاهرة عن ظهور عمل فنى جديد .

أما الأعياد والمهرجانات واساليب الحياة ورهافة العيش القاهرى فجميعها تنبىء عن حياة حضارية راقية ، وهى تدل على أن تقدير هذا العصر انما يصدر قبل كل شىء من حضارته الفنية .

لقد عاشت قاهرة الفاطميين سنوات من الصراع السياسى باعتبارها عاصمة الشيعة وعانت أيام الشدة العظمى فى عهد الخليفة المستنصر ... ولكنها أثرت الحياة الانسانية بما بقى من عمائرها وبكنوز فنونها الفرعية .. هى مازالت تعيش بزخارف الازهر وبابه العتيد وشبابيكه الرائعة ... تعيش من خلال باب النصر وباب الفتوح ومن نبض الحياة الزخرفية فى حجاب كنيسة بربارة ومن روعة محراب مشهد الجيوشى على قمة المقطم . ومازالت قطع النسيج التى أودعها فنان القاهرة الفاطمى تفاصيل الحياة النابضة والوان حذقة تشير فى متاحف اللوفر ، وبرلين ، وبروكسل ، وكلونى ، وفكتوريا والبرت الى رهافة حضارية أصيلة .

---

(١) ، (٢) اتيليه

أما تمثال العقاب البرونزى الذى حمل من القاهرة الى أروقة الكامبوسانتو بمدينة بيزا فى ايطاليا وتمثال «الايل» بمتحف ميونيخ فيشير أن مع مابقى بمتحف القاهرة وما استقر بمتحف اللوفر الى ملامح نحات وعى أسرار التبسيط التى أدركها بعد قرون نحاتو الحيوان المعاصرون وكان فى أعماق النحات المصرى الاسلامى من الطاقات ماهو كفيل بأن يرقى به من لطائف الزخرفة الى جلال النحت وشموخه لو اتسعت له رحاب عصره ٠

وسيظل العصر الفاطمى أيضا يحيا بما أضفاه على الفنانين من رعاية أطلقت طاقات الابداع ولو بقى لنا كتاب « فى طبقات المصورين » الذى حدثنا عنه المقريزى لروى من أنباء نهضة الحياة الفنية وأخبار « المزوقين من الناس » ومساجلاتهم وتشجيع أهل الحكم وأهل الرأى لهم الكثير مما تدل عليه لمحات جاءت على لسان المقريزى تشير الى عصر شبيهبعصر النهضة الايطالية فى رعاية الفنون ٠

كذلك لا يشفع للعصر المملوكى الا فنونه التى مثلت حقبة عزيزة من تطور العمارة والخزف والزجاج والتحف المعدنية وجعلت القاهرة فى هذا العصر مركزا باهرا من مراكز الحياة الفنية ٠

ان مئذنة « جامع قلاوون » التى تنبىء عن ابداع طابع مصرى فى العمارة يشبه الى حد كبير منارة عصر البطالمة ومشكاوات هذا العصر الزجاجية تطفو على هذه الحقبة بنور حضارى يشع من الوجدان المصرى ٠

ومسجد المؤيد مجمع الفنون فى عصره التقت فيه أبهة العمارة وبراعة الزخارف النحاسية وروعة النماذج الخطية ولألاء التشكيل السحرى الرهيف الذى يفيض من خلال شبابيك الزجاج المعلقة بقبة المسجد ٠ كل ذلك الى جانب بنايات شاهقة رصعت سماء القاهرة بقباب ومآذن العصر المملوكى تنبىء عن حضارة فنية أصيلة ٠

ان قاهرة العصر الاسلامى لم تكشف لنا بعد عن كل سرها التشكيلى لاننا لم ننصت اليها كما ينبغى ولا قيام لطابع قومى أصيل فى فنوننا قبل أن يكتمل اللقاء الحميم مع حضارتنا الفنية القديمة ـ الفرعونية والقبطية والاسلامية ـ وبعد ذلك فليحلق الفنان فى آفاقه الذاتية ويدع طاقات ابداعه وذخيرته تشكل فى صدق ملامح فنه ٠

شلى

مختارات من شعره ونثره

اختارها وحققها ج ٠ م ٠ ماثيوز

مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٦٤

عرض : نبيل حلمى

يضم هذا الكتاب مجموعة من قصائد الشاعر الرومانسى الانجليزى بيرسى بيسن شلى ، وشيئا من كتاباته النثرية وترجماته ، جمعها الأستاذ ج٠م٠ ماتيوز مدرس الأدب الانجليزى بجامعة ليدز ، وذيلها بشروح قيمة مدروسة ، كما صدرها بمقدمة عرض فيها بايجاز لحياة الشاعر وضمنها نقدا لأشعاره ٠ وتكمن أهمية هذا الكتاب فى كونه من أحدث الدراسات التى عنيت بتقويم شعر شلى على هدى المواصفات الحديثة فى النقد الأدبى ، الأمر الذى جعله مساهمة جادة فى القاء الضوء علىجوانب معينة فى شعر الشاعر كانت خافية عن أعين القراء والنقاد على السواء ، ومحاولة قيمة للقضاء على الفكرة الخاطئة الشائعة عن الشاعر وشعره ٠ فقد كان الاعتقاد السائد طوال العصر الفيكتورى وابان العقود الأولى من القرن العشرين أن شلى هو ذلك الغلام الأمرد الذى انسلخ عن منبته الارستقراطى ليفزع المجتمع المحافظ بآراء لا تقيم للدين حرمة أو للاخلاق اعتبارا ، والذى يذرع انجلترا وايرلندا وبلاد القارة مبشرا بثورةفوضوية تقلب الأسس المرعية وتحطم القيم الموروثة ٠٠ هو ذلك الفتى الأثيرى ذو المحيا الجميل والخد الأسيل والشعر الحريرى المتطاير الذى يتنفس شعرا تتمايل له القلوب الضعيفة المكلومة٠ ويقول الأستاذ ماتيوز ان هذه الصورة بها من ظلال الخطأ أكثر مما بها من ملامح الصواب ، بالاضافة الى ان اشعار شلى التى لاقت رواجا لدىالاجيال الماضية ، هى بذاتها تلك القصائد التى تمثل أسواء ما كتبه شلى ، مما حدا بالجمهور القارىء الى تكوين فكرة سيئة عن شلى وشعره ٠

وحيث أن الكتاب معنى فى الأساس بتقديم نماذج معينة من شعر شلى مع التعليق عليها ، لذلك فسوف اهتم بترجمة أجزاء من بعض هذه القصائد مع تبيان الملابسات التى أحاطت بكتابتها ، وسوف أكتفى بعرض الخطوط الرئيسية العامة التى تظهر فى المقدمة التى كتبها الاستاذ المحقق ٠

عاش شلى حياة قصيرة سريعة لاهثة الأنفاس ، تزدحم فيها الاحداث وتتعدد المشكلات، فكأنه عاش حياته بعرضها لا بطولها ، فقد ولد فى الرابع من أغسطس عام ١٧٩٢ ومات ولما يبلغ الثلاثين من عمره ، فما أشبهه بالشهاب الذى برق فى سماء الشعر والحب والثورة للحظة من الزمن ثم اختفى بين طيات الظلام ولما يصل الى ذروة الأفق الفسيح ٠ ولد شلى لأسرة ارستقراطية أدخلته كلية ايتون ، ثم جامعة اكسفورد بعد ذلك ، فكان طوال سنوات دراسته ثائرا على التقاليد البالية التى تقوم عليها الدراسة والعلاقات بين الطلبة فى هذين المعهدين، كان يقرأ لفولتير وكتاب الثورة الفرنسية ويستثير ثائرة المشرفين على الجامعة من رجال الدين بآرائه الجريئة ٠ وتوج ثورته بكتيب صغير وضعه بالاشتراك مع صديق صباه توماس هوج وأسماه « ضرورة الالحاد » فكان جزاء الصديقين الطرد من الجامعة ٠ وكان شلى اذ ذاك فى التاسعة عشرة من عمره ، فتعرف بفتاة تدعى هارييت

وسبتروك ، وكانت زميلة لشقيقته فى المدرسة • ولقى شلى من الفتاة استجابة لآرائه الجريئة الثورية فاحبها ، ولما كان يعتقد أن الزواج ليس الا قيدا مقيتا من صنع البشر وان الحب ثمرة حية من ثمار الطبيعة ، لذلك فقد هرب بها دون زواج ، وان كان قد اضطر الى عقد قرانه عليها فيما بعد خشية أن تنالها ألسنة السوء • وفى العام التالى لزواجهما (١٨١٢) رحلا الى ايرلندا حيث عمل شلى على نشر مبادئه في الحرية السياسية ،والتقى في العام نفسه بالفيلسوف الفوضوى وليم جودوين وكان قد قرأ له كتابه « العدالة السياسية » وتأثر به غاية التأثر •

وقبل أن يمضى على زواج شلى ثلاثة أعوام كان قد ادرك أنه تسرع فى الارتباط بهاربيت ، فقد رأى أن حماسها لآرائه ومعتقداته قد بدأ يفتر ، كما شعر بان جذوة حبها له قد بدأت تخبو • وكان شلى فى ذات الوقت قد اقام علاقة وثيقة بمارى جودوين ابنة صديقة الفيلسوف ، وتطورت هذه العلاقة الى أن قرر الاثنان أن يهربا معا تحت جنح الظلام فى قارب يعبر بهما المضيق الى فرنسا ، فشهد ذلك العام (١٨١٤) أولى رحلات شلى الى أرض القارة الأوربية• ومنذ ذلك التاريخ تواترت عليه المشكلات الجسام ، فقد توالت عليه الديون وساءت صحته فى الوقت الذى أخذت زوجته هاربيت تطالبه برعاية ولدهما تشارلز الذى أنجبته بعد فراره مع مارى جودوين •

وفى العام التالى تحسنت حالته المالية نسبيا بعد وفاة جده اذ حصل على مبلغ سنوى محدد أخذ ينفق منه على هاربيت ومارى معا ، ويدفع منه كفالات الكتاب والشعراء الذين كانوا يدخلون سجون انجلترا أفواجا• وفى عام ١٨١٦ قام برحلته الثانية الى القارة بصحبة الشاعر بيرون ، وعلى شطئان بحيرة جنيف وصلته الأخبار المحزنة بوفاة هاربيت منتحرة فى نهر التيمز فتألم كثيرا • وفى نفس العام عقد قرانه على مارى بعد أن كان قد انجب منها ولده وليم • وفى عام ١٨١٨ غادرت اسرة شلى انجلترا لآخر مرة واقامت فى ايطاليا ، وهنا يفقد الزوجان طفلين ويولد لهما ثالث ، ويبدأ شلى فى كتابة قصائده الاساسية مثل « بروميثيوس طليقا » التى نشرها عام ١٨٢٠ و « قناع الفوضوية » (١٨١٩) و «انجلترا فى عام ١٨١٩» و « أغنية الى الحرية » و « الى القبرة » عام ١٨٢٠ • وفى هذه الاثناء تستثيره أنباء الثورة الاسبانية واندحار ثورة نابولى وبدايات الانتفاضة اليونانية ، فيعيش فى احداث عصره ويكتب عنها• ويأسى لموت صديقه الشاعر كيتس فيرثيه في قصيدته الشهيرة « أدونيس » عام ١٨٢١ ، ولا يهل العام التالى الا وتحتويه مياه بحيرة « ليجهورن » فتكتم أنفاسه ، ويحرق جسده على الشاطىء الصخرى فتتطاير بعض ذرات رماده ممتزجة بنسائم الريح الغربية التى غنى لها فى شعره من قبل •

تمثل الطبيعة فى شعر شلى مصدر الهام ومادة تأمل ومبعث ابتهاج لا ينفد • ويشتمل مضمون كلمة الطبيعة عنده على كافة العمليات الدينامية التى تجرى فى الكون الشاسع ، كالتغيرات الجيولوجية والفصلية، والدورة المائية، والعواصف ، والفوران البركانى ، والحياة والموت • وعلى الرغم من استقلال هذه العمليات الطبيعية وانفصالها عن النشاط الانسانى فان شلى كان يعتقد أن تاريخ الانسان هو استمرار لتاريخ الكون ، وأن المجتمع البشرى بكل انعكاساته الاجتماعية انما يخضع لنفس قوانين التغير ، شأنه فى ذلك شأن كافة أشكال الحياة وموجوداتها • ولقد أدى اعجاب شلى بالشمس واعتقاده بتأثيرها السحرى على صحته وحالته النفسية ، الى اتخاذه من الحركة الفصلية رمزا غنيا للحالة السياسية والاخلاقية التى يمر بها المجتمع البشرى • فقد كان شلى يعتقد أن التاريخ الانسانى يتطور فى مراحل تتراوح بين التحلل والتماسك ، بين العقم والخصوبة على شكل دورة لا يصيبها الوهن مثلها مثل الدورة الفصلية •

ومن معتقداته الأساسية ايمانه بوجود قوة ما تخدم الكون كله ، قوة خلاقة تتجسد فى الاشكال الحية للطبيعة، وتتمثل فى الآثار الغنية ، وتجد تعبيرا فى مبادىء الحرية والمساواة والعواطف الانسانية •

ويرى الاستاذ المحقق ـ فيما يختص بالنواحى السياسية للتكوين الفكرى للشاعر ـ أن شلى قد تأثر بعديد من الكتاب الثوريين ، وعلى الأخص بجان جاك روسو ، وتوماس بين ، وجودوين وأنه استطاع خلال تأمله لصنوف الصراع المختلفة فى أرضية المجتمع الأوروبى أن يصل الى تفهم التطور باعتباره حصيلة لصراع الاضداد : صراع الفكر ضد الثروة ، والحرية ضد الطغيان والخير ضد الشر • وكان يعتقد بفساد كافة أنظمة الحكم ، وبأن « النظام الذى يقوم عليه المجتمع فى الوقت الراهن يجب الاطاحة به من أساسه ، بكل بنيانه العلوى المستند الى المبادىء والأشكال المتقولة » •

ومن هنا كان شلى يؤمن بأن عظمة أى شاعر انما ترتبط بشكل مباشر بأهمية الحركة الاجتماعية التى ابتعثته الى الوجود ، والتى ساعد هو بدوره على تشكيل ملامحها • غير أن هذا لا يعنى ضرورة سعى الشعر لرسم قوانين ومواصفات السلوك الاجتماعى أو تخطيط البرامج السياسية• ان وظيفة الشعر عند شلى هى تنمية الحساسية التصورية عند القارىء الأمر الذى يحدوه الى احترام وتقويم امكانياته الدفينة ، وتعميق احساسه بالتعاطف مع بنى جنسه •

وبعد أن يسخر الاستاذ المحقق من الفكرة الساذجة التى كونها قراء ونقاد العصر الفيكتورى عن شلى ، حين كانوا يرون فى غنائياته القصيرة (التى لم يسع الشاعر الى نشرها ابان حياته) قيمة ومعنى ، فى حين يطرحون جانبا قصائده الطويلة لصعوبتها وخطرها وأفكارها الجريئة، ولأنها لا تساعد على تكوين الصورة المثالية الخيالية التى رسمها ذلك العصر ذو الأفق الضيق للشاعر الذى لا تحده الآفاق ، يعرج على مساهمة النقد الحديث ، وعلى الأخص الامريكى منه ، فى اعادة تقويم شلى على أسس صحيحة• وفى هذا الصدد يشير المحقق الى ما اكتشفه النقد الحديث

من اشارات وايحاءات علمية صحيحة وسليمة فى شعر شلى ، وخصوصا فى « بروميثيوس طليقا » ومن الربط بين هذه الحقائق العلمية من ناحية وبين العواطف البشرية من ناحية أخرى ، الامر الذى يجعل الاشارة الى الأولى ايحاء بالثانية ، ويقول المحقق تعليقا على كتاب الاستاذ كارل جاربو المسمى « نيوتن بين الشعراء » ، أو استخدام شلى للعلم فى « بروميثيوس طليقا » الصادر عام ١٩٣٠ :

« لقد جعل جاربو قراء شلى على وعى كامل للمرة الأولى بالكيفية التى يمكن ان تستخدم بها فى مجال الشعر مفاهيم مثل الطاقة الكهربية والتكوين الذرى للمادة وتنظيم القضاء الخارجى والتطور ، والأشعة تحت الحمراء ، وأن يكون هذا الاستخدام مطردا ولكن دون اقحام ، الى الحد الذى يجعل أوضح الصور اغراقا فى الأجواء الأثيرية ، مشتملة فى جوهرها على نواة من الحقيقة الصلبة » .

ومن هنا نخرج بحقيقة هامة ، وهى ان شلى كان شاعرا دقيقا متقنا الامر الذى يفند آراء نقاده الذين عابوا عليه عجزه عن تناول الحقائق الموضوعية وافراطه فى التجريد واستحثاث الرؤى الخيالية . والى جانب هذا الخط الجديد فى تقويم شعر شلى ، يبرز ما كتبه الشاعر الايرلندى وليم ييتس فى كتابه « أفكار عن الخير والشر » الصادر عام ١٩٠٣ ، حيث أشار الى أن العديد من الصور التى اوردها شلى لها ما للرموز من دقة متناهية وتنويعات منهجية متابعة . وقد تتبع جاربو ، مثلما فعل ييتس من قبله ، مصادر الرمزية عند شلى ، فوجدها تستمد أصولها من « الأفلاطونية المحدثة » ، وهى المذهب الذى ينبنى على التفسيرات الغيبية الصوفية لكتابات أفلاطون . ومن هنا كانت الدورة المائية فى الطبيعة مثلا رمزا الى حركة الأرواح الانسانية ابان وجودها على ظهر الارض . فالارواح تستمد كيانها من بحر « الكيان الكونى » وتولد فى مملكة المادة مثلما تسقط الامطار من السحب وتنساب فى أنهار الحياة سالكة طريقها نحو البحر فى انتظار الميلاد الجديد . فالسحب اذن ، بالاضافة الى التجمعات المختلفة للحياه على ظهر الارض هى رموز للخصب المادى والروحى معا .

كذلك يلاحظ المحقق أن السمة الثالثة للنقد الجديد لأشعار شلى هى اعادة الثقة بشخصية الشاعر كمفكر اجتماعى وسياسى واضح متزن ، تحدوه المسئولية ويميزه الذكاء فى كتاباته النثرية وقصائده على حد سواء ويعتبر هذا الاتجاه الجديد انقاذا لسمعة شلى التى التى لطختها الطبقة الوسطى فى العصر الفكتورى ، تلك الطبقة التى صورته فوضويا أو مجرد ناقل لافكار غيره من المفكرين وعلى الاخص جودوين وفى هذا الصدد يقول برناردشو فى كتابه « صور واسكتشات قلمية لبرناروشو » الصادر عام (١٩٣٢) :

« ان كل كتاباته (يقصد شلى) سواء كانت نثرا أو شعرا ، انما تتسم بطابع واع متميز . كما أن نشراته السياسية فريدة فى نوعها من حيث خلوها من أى استثارة للمشاعر الهدامة فليس بها أى أثر لنوازع الغضب أو السخرية أو الاستخفاف بالغير » .

١ ـ « بروميثيوس طليقا » (١٨٢٠) :

يصور الفصل الاول من هذه التمثيلية الغنائية ، بروميثيوس صديق البشر الذى باح لهم بسر النار ليمكنهم من الرقى بحياتهم ، فنراه مصلوبا على صخرة ناتئة ، يعانى أبشع العذاب ، فى حين يضاعف جوبيتر رب الارباب من عذابه النفسى حين يذكره بين الحين والآخر بعبث المحاولة التى قام بها للرقى بالبشر ، وفى هذه الفقرة التى نوردها هنا يصور بروميثيوس عناءه وصبره وارادته القوية :

... قنوات الجليد الزاحفة تطعننى بحراب
بلوراتها الثلجية المستضيئة بلون القمر ، والأصفاد اللامعة .

تاكل عظامى ببرودتها الملتهبة ،
ووحش السماء المجنح الذى يغمس منقاره فى شفتيك
ملوثا اياه بسم ليس من عنده ،
ينهش قلبى ؛ وطيوف لا شكل لها تحوم حولى ،
سكان مملكة الاحلام المرعبين
يهزأون بى ، وشياطين الزلازل مكلفون
بأن ينتزعوا الاوتاد من جراحى المرتعشة
عندما تتشقق الصخور ثم تنطبق من جديد ،
فى حين تحتشد جنيات العاصفة
صاعدة من أعماقها الصاخبة المعولة ، تستحث غضبة الدوامة

وتضنينى بسيل من البرد المسنون
ومع هذا فانا أرحب بالنهار والليل معا ،
فبينما يحطم أولهما صقيع الصباح الأشهب ،
يصعد الآخر مرقشا بالنجوم خافتا بطيئا .
فوق الناحية الشرقية المصبوغة بلون الرصاص ، فهما اذن .

يسوقان أمامهما الساعات الزاحفة مقصوصة الجناح ،
وواحدة منها سوف تجتذبك أيها الملك القاسى .
ـ مثلما يجتذب كاهن مربد السجنة ضحية عازفة .
كى تلثم الدم المنزوف من هاتين القدمين المنهوكتين
اللتين سوف تطئانك حينذاك

لو أنها لم تستنكف عبدا منكفئا مثلك ..
تستنكف ؟ آه ، كلا .. فاننى أشفق عليك .
اى دمار سوف يحيق بك ، وليس هناك من يحميك ،
عبر السماوات الفسيحة ! كم ستفغرفاها
روحك المشقوقة الى أعماقها بفعل الرعب .
فيبين فى داخلها شىء كالجحيم ! اننى أتحدث حزينا
لا شامتا ، فلم أعد أكره بعد ،
اذ أن التعاسة قد جعلتنى حكيما ...

—※—

٢ ـ انجلترا فى عام ١٨١٩ .

أرسل شلى هذه السوناتا الى صديقه الصحفى والناقد لى هنت فى الثالث والعشرين من ديسمبر عام ١٨١٩ ، دون ان يتوقع منه نشرها لاحتوائها على هجوم عنيف على النظام القائم . وقد نشرت القصيدة عام ١٨٣٩ تحت هذا

العنوان الذى اختارته مارى شلى زوجة الشاعر ٠ والترجمة هنا للقصيدة كاملة :

ملك هرم مجنون كفيف محتقر وميت ،
أمراءهم حثالة جنسهم الغبى
يختالون وسط احتقار شعبى ، وحل منبثق عن نبع موحل .
حكام لايبصرون أو يشعرون أو يدركون
وانما يتعلقون كالديدان ببلادهم خائرة القوى ،
الى أن يسـقطوا ـ بلا ضربة ضارب ـ وقد أعمتهم الدماء .
شعب جائع مطعون فى الحقول العذراء ،
جيش أحاله القهر والاسترقاق
سيفا ذا حدين لكل من بيده السلطة ،
قوانين مذهبة دموية تغرى ثم تذبح ،
دين بلا مسيح ، بلا اله ، كتاب مغلق ،
مجلس دولة ، أسوأ قانون سار فى هذا العصر ،
كلها قبور قد ينطلق منها طيف مجيد
ليضىء أيامنا العاصفة ٠

٣ ـ أغنية الى الريح الغربية ١٨١٩

يتخذ شلى من رياح الغرب التى يدعوها فى مكان آخر من القصيدة « أنفاس الخريف » ، والتى تعتبر جوهرا للتغير الفصلى ، رمزا للتغير فى حد ذاته ، بما فى ذلك التغير الاجتماعى ٠ فالريح فى اكتساحها للقديم البالى انما تمهد الأرض لميلاد الحياة الجديدة ٠ وفى هذه الفقرة يربط الشاعر بين مصيره ومصير العالم ويدرك مسئوليته ازاءه ، مبشرا بحركة التغير التى لا تفتر ٠ وفى ايمائه الى « أفكاره الميتة » اشارة الى « ثورة الاسلام » التى كتبها عام ١٨١٨ ولم تلق قبولا من الصحافة ورجال الأدب :

٠٠٠ اجعل منى قيثارة لك ، كما تفعلين مع الغابة
فماذا فى الأمر لو أن أوراقى تتساقط كأوراقها ؟
ان ثورة أنغامك القوية
سوف تستمد منهما معا رنة خريفية عميقة ،
حلوة رغم انغماسها فى الأسى ٠ فلتكونى روحى
أيتها الروح الصخابة ! فلتكونى أنا أيتها الوثابة !
فلتسوقى أفكارى الميتة عبر الكون ،
كما لو كانت أوراقا ذابلة ، كى تسرع بميلاد جديد !
وبفعل السحر الكامن فى هذا الشعر
انثرى كلماتى بين البشر
كما تنثرين الرماد والجمر من نار لاتندثر !
فلتكونى من خلال شفتى بشيرا بالنبوءة
الى أرض لم تستيقظ بعد ! أيتها الريح ،
اذا ماحل الشـتاء ، فهل يمـكن للربيع أن يتخلف طويلا ٠٠ ؟

٤ ـ الى القبرة ١٨٢٠

يرى الشاعر فى القبرة هنا مصدرا خفيا للموسيقى ، كما أنها تملك كل مايفتقده الشاعر ، فهى تتحلى بالطلاقة الكاملة والثراء النغمى وجمهور المنصتين ٠ غير أن القبرة لا تستمتع بكل هذا الا لانها على اتصال عضوى بالطبيعة، فيجعلها ذلك غنية بنوع من الفرحة النقية التى تستعصى على البشر من ناحية ، وتجعلهـا كائنا متفردا من ناحيـة أخرى :

٠٠٠ أنت فى صحوك أو سباتك
تعتقدين فى الموت
بأشياء أكثر صدقا وعمقا
مما نحلم به نحن معشر البشر
والا فكيف تنساب الحانك بمثل هذا المسرى الشفاف،
اننا ننظر الى أمام والى وراء ،
ونذوب شوقا الى ما ليس له وجود :
كما أن أصدق ضحكاتنا
مفعمة بنوع من الألم
وأعذب أغانينا هى تلك التى تحكى أكثر الأفكار حزنا ٠
فاذا كان باستطاعتنا أن نحتقر
وأن نكره ونتباهى ونخاف ،
اذا كنا أشياء قد ولدت
لا تذرف دمعة واحدة ،
فلست أدرى كيف يمكن أبدا أن نداني فرحتك ٠٠

٥ ـ أدونيس ١٨٢١

دعا شلى صديقه الشاعر جون كيتس للاقامة معه فى بيزا عندما اشتدت وطأة المرض على هذا الاخيرة٠ ولم يمض شهران على هذه الدعوة حتى بلغ شلى نبأ وفاة كيتس فى روما ، وقد قيل اذ ذاك أن حساسية الشاعر الفائقة لم تتحمل النقد العنيف الذى وجهه اليه نقاد معادون لشباب الشعراء فى ذلك الحين ٠

وقد رثى شلى صديقه فى هذه القصيدة معتمدا على صلة شبه بين كيتس وأدونيس فى الأسطورة اليـونانية القديمة ٠ فاذا كانت فينوس قد عشقت الفتى أدونيس ، فكذلك كان كيتس ربيبا لالهة الشعر ، واذا كان أدونيس قد وقع فريسة للخنزير الوحشى ، فقد كان كيتس أيضا ضحية ناقد رجعى ٠ وان كانت لدموع فينوس القدرة على بعث أدونيس من مماته ابان فصل الصيف ، فلدى الطبيعة الحية امكانية احتواء كيتس بداخلها ، واحيائه فى كل سمة من سماتها المشرقة :

٠٠٠ انه يعيش ، انه ينهض من سباته
انه لم يمت ، بل ان ما مات هو الموت ؟
فلاتحزنوا من أجل أدونيس ، وأنت أيها الفجر الفتى ،
حول قطرات نداك الى روحه ، فالروح التى تاسى
من أجلها لم تفارقك ٠
وأنت أيتها الكهوف والغابات ، كفى عن النحيب !
كفى أيتها الزهور والينابيع المنهوكة ، وأنت أيهـا الهـواء
الذى سقط وشاحك فوق الأرض المهجورة
كما لو كان نقاب حداد ، دعها الآن عارية
تحت النجوم المبتهجة التى تطل على يأسها مبتسمة !
لقد اتحد بالطبيعة ، فصوته يسمع من هناك
فى كل موسيقاها ، من أنين الرعد
الى أغنية البلبل الصداح ،
انه وجود يحس ويدرك
فى الظلمة والنور ، فى العشب والحجر ،
ناشرا ذاته حيثما يمكن أن تتحرك تلك « القوة »
التى تسحب كيانه الى كيانها
والتى تهيمن على الدنيا بحب لايتطرق اليه وهن ،
فتحميها من أسفل ، وتبعث فى أعلاها الوهج ٠



نشأة القصة وتطورها فى العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩

نوقشت في كلية آداب جامعة القاهرة الرسالة المقدمة من الطالب العراقى عبد الاله أحمد محمد صالح . لنيل درجة الماجستير في الآداب - في موضوع (نشأة القصة وتطورها فى العراق من ١٩٠٨ ، ١٩٣٩) وقد أشرف على البحث الاستاذة الدكتورة سهير القلماوى .

وتعتبر القصة أهم الاشكال الادبية الحديثة ، التى استأثرت من جهود الادباء العرب في كافة أقطارهم بالحظ الاوفر ، وانتشر هذا الشكل من الادب في العراق مع اشراق فجر النهضة الحديثة فيه ، حتى أصبح من الممكن أن نقول « ان الادب العراقى الحديث انما هو في حقيقته شعر وقصة ، لاشعر ونثر » ، اذ أن الانواع الادبية الاخرى ، والنثرية منها بصورة خاصة ، لايامس لها الباحث وجودا يسترعى الانتباه ، فالمقالة اقتصرت على المقالة الصحفية السياسية أو الاجتماعية ، وهى في معظمها مقالات كتبت في ظروف معينة ، باسلوب صحفى سريع ، أفقدها القيمة الادبية ... أما المسرح فلم تكتب فيه الا محاولات متفرقة ، لم ترق بعد الى مستوى النتاج الادبى الاصيل ، وكذلك شأن النقد اذا اعتبر من الانواع الادبية ، ولم ينجب العراق من أبنائه بعد ، من تفرغ لهذا اللون من الادب .

ويرى الباحث الاستاذ عبد الاله أن الشعر والقصة لم ينالا قدرا واحدا من اهتمام الباحثين . فبينما كثر دارسو الشعر واتجاهاته وتياراته المختلفة ، وشعرائه ظلت القصة العراقية مهملة ، اذا استثنينا بعض المحاولات القليلة ، وهذه الدراسات هى حسب تاريخ نشرها .

١ - مقالة في القصة العراقية الحديثة للدكتور سهيل ادريس (الآداب . الاعداد : ٢ ، ٣ ، ٤ - السنة ١ - ١٩٥٣) .

٢ - كتاب نظرات فى التيارات الادبية الحديثة في العراق للدكتور جميل سعيد . والكتاب ليس خاصا بالقصة .

٣ - القصص في الادب العراقى الحديث - لعبد القادر حسن أمين (سنة ١٩٥٥) .

٤ - في القصة العراقية - لباسم عبد الحميد حمودى (سنة ١٩٦١) .

٥ - القصة العراقية قديما وحديثا لجعفر الخليلى (سنة ١٩٦٢) .

٦ – دراسة قدمت لجامعة عين شمس عن القصة العراقية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٥٦ – ١٩٦٤) .

ولاشك أن هذا يرجع الى أن الشعر فن له جذوره التاريخية في العراق ، وأن مفهومه النقدى مستقر ، ولايجد الباحث عناء كبيرا في تمثله ..

ولعل هذه الظاهرة التى أغرت الباحث بدراسة هذا الموضوع الهام . وللوهلة الاولى بدا له أن النتاج القصصي في العراق ، بين الحربين وقبلها – نتاج هزيل الا أن المنهج الذى اتبعه أثبت عكس ذلك ، مما جعله يقصر دراسته على القصة القصيرة ، باعتبارها تمثل طابع القصة العراقية في الفترة المحددة تاريخيا للبحث دون أن يغفل في الوقت ذاته النتاج الروائى والاشارة اليه بما يضعه في مكانه من حقب التطور تاركا دراسة الرواية العراقية على نحو مفصل ، الى بحث آخر ..

***

ولايستطيع باحث يريد أن يؤرخ للقصة العراقية ويحدد العوامل التى أدت الى نشوئها ، أن يغفل دراسة القرن التاسع عشر في العراق ، فهذا القرن شهد بداية النهضة الحديثة ، كما بدت فيه أول طلائع الاصلاح مع أول بوادر النهضة الفكرية ، واذا كانت هذه النهضة مضطربة الخطى متعثرة بحيث لايكاد الباحث يلمس تغييرا كبيرا في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في أواخر القرن التاسع عشر ، الا أن ماشهده هذا القرن من محاولات اصلاحية مخلصة امتدت الى نواحى متعددة من الحياة هو الذى يبرر النشاط الفكرى والثقافي الذى ظهر بعد اعلان الدستور عام ١٩٠٨ . وقد أثرت هذه المحاولات في الادب تأثيرا كبيرا يتضح بشكل يمكن للباحث أن يلتمسه بسهولة، في تطور أساليب التعبير الادبية ، فقد اتجهت الى محاولة التخفيف من غلواء التكلف الاسلوبى ، وأصبح من شأن النثر أن يكون أقدر على التعبير عن مختلف القضايا الحياتية . وقد سارت الاتجاهات الثقافية في تيارات ثلاثة :

التيار الاول تقليدى لأثر للفات الاجنبية فيه ، وطبيعة هذا التيار المحافظ تجعله أبعد التيارات عن القصة الحديثة التى قامت نتيجة تأثر موصول بالقصة الغربية . واذا حاولنا أن نتبع الرأى القائل بان المقامة العربية هى شكل بدائى من أشكال القصة ، فيمكن على هذا الاساس الاشارة الى مقامات «ابى الثناء الآلوسي» – أبرز أدباء هذا التيار – وأول من اعتبر مقامات الآلوسي أول محاولة للقصة العراقية ، الباحث عباس العزاوى فقد ذكر « أن أعظم حدث في القصة مانهجه الاستاذ أبو الثناء الآلوسي ، فقد سار في القصة سيرة أدبية مقبولة ، وراعى أمرا آخر ، وهو التوجيه الاجتماعي في بعض المشاكل اليومية » ومقامته « سجع القمرية في ربع العمرية » أول قصة تلامس الحياة ولاتسرح في الخيال . وقد سار الآخرون على نهجه .

والواقع أن « الآلوسي » خرج بمقاماته عن نهج المقامة المعروف ، فليس فيها بطل ولا راو ، وانما هى عبارة عن حديث أدبى بليغ يوجه بشكل مباشر وعلى نحو خطابى ، وقد طبعت مقامات أبى الثناء الآلوسي الخمسة طبعة حجرية فى كربلاء عام ١٢٧٣ هـ ، ١٨٥٦م ، وقد سقط في الطبع اسم المقامة الاولى ، وهو «أبناء الابناء باطيب الانباء » ، كما لم تشر الى المقامة الخامسة على أنها مقامة أو أى شيء آخر وهى « سجع القمرية في ربع العمرية » وورد اسم المقامة الثانية في هذه الطبعة «الاهوال من الاخوال» والثالثة « في قطف الزهر من روضة الصبر » والرابعة « فى زجر المغرور وعن زجر الغرور » .

ويقول الباحث ان محاولةابى الثناء الآلوسي منقطعة الصلة بالنتاج القصصي العراقى ، ولم يعثر على أية محاولة داعية لانشاء قصة ذات لون محلى الا بعد اعلان الدستور العثمانى عام ١٩٠٨ .

والتيار الثانى من التيارات الثقافية يغلب عليه الطابع الرسمى ، جاءت به الدولة بعد انشائهاالمدارس الرشدية والاعدادية المختلفة ، بالاساليب الغربية ، وباللغة التركية في المقام الاول ، لانها لغة الدولة ، ترافقها اللغة الخارجية التى يفرض الالمام بها على كل من تعلم شيئا من الادب التركى ، ويحوى هذا التيار من جهة أخرى شيئا من مبادىء العلوم الحديثة مع علوم الدين ودروس عربية ضئيلة ، وأضال منها من اللغات الاجنبية ، ولم يكن منتظرا لهذا التيار الثقافي الذى نشرته هذه المدارس الاميرية أن يحمل الى المجتمع تطويرا في الادب وهو يعتمد على لغة أجنبية .

وثالث هذه التيارات ، هو الذى عملت على نشره البعثات التبشيرية التى جاءت الى العراق منذ القرن السابع عشر ، وحظ الثقافة الاجنبية من هذا التيار أكبر ، لما كانت تبذله هذه البعثات من محاولات لنشر اللغات الاجنبية المختلفة ، وكان من المتوقع أن يحمل هذا التيار الى الادب العراقى فن القصة في بدايته الاولى ، الا أن هذا النشاط قد انحصر نتيجة لعمليات الاضطهاد التى جوبه بها من قبل السكان والدولة في النواحى الدينية المحضة ، ولكن هذا لم يمنع أن يصرف بعض رجال البعثات جهودهم الى الناحية الادبية ، فبزغت فى أواخر القرن التاسع عشر محاولة لتمثيل مسرحية ، ترجمها عن الفرنسية «نعوم فتح الله سحار» (١٨٥٩ سنة ١٩٠٠) دون اشارة الى مؤلفها ، ونشرتها مطبعة الدومينكان في الموصل عام ١٨٩١ ، بعنوان

« رواية لطيف وخوشابا » وتقع في ثلاث وثمانين صفحة والمسرحية ذات فصل واحد مجزء الى مناظر قصيرة بلغت ((٢٤)) منظرا ، وتعنى بمشكلة التمييز الاجتماعي أو الطبقي غير العادل ، وتعرض للعلاقة بين الفلاحين والسادة ـ وهذه المحاولة رغم أنها ليست عملا قصصيا فانه لا يمكن اغفالها لما تسجله من سابقة في فتح المجال لممارسة فن جديد .

أما اذا أردنا أن نؤرخ للقصة العراقية كشكل من أشكال الادب الحديث ، فلاشك أنها ظهرت متأخرة .. ويرى الباحث أنه لايمكن القول بانها ولدت متأثرة تأثرا واضحا بالآثار القصصية التى أنتجت في مصر أو سوريا لضعف الروابط بين العراق وبين هذه الاقطار في تلك الفترة ، واذا كان نجاح بعض الكتاب السوريين قد أثر تأثيرا ملحوظا في نمو القصة المصرية وتطورها ، فان هذا التأثير يكاد يكون معدوما في القصص العراقي . ومن رأيه أن هذا لايعنى عدم وجود أية تأثيرات ، لان هـذه المؤثرات قد ازدادت وثوقا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ وقد بدأ دبيب الافكار الحرة يدخل أذهان المثقفين آنذاك تبعا لنهضة بقية الاقطار العربية ، بالاضافة الى بوادر الحركة الاصلاحية التى شملت الدولة العثمانية وارتباط الفكر العراقي في هذه الدولة ، ثم كان اعلان الدستور الذى هز البلاد من الاعماق ، ولان الفكرة الاسلامية كانت نزعة هـذا العصر ومن أراد الخروج عليها عد خارجا على الدين الاسلامي اندفع الواعون في البداية الى تأييد الدولة العثمانية ولم تخطر لهم فكرة الانفصال عنها .

غير أنه سرعان ماانكشفت سياسة الحكام الجدد الذين جاءوا بالدستور عن عنصرية تحـاول أن تظهر جميع القوميات التى تضمها الدولة العثمانية ، فشـاع في النفوس التشاؤم ، واتجـه النـاس الى ماضيهم ، وانعكس هذا التشاؤم على أدب هذه الفترة ، وهـو ماصورته المحاولات القصصية الاولى .

والتأثير الواضح للهزة الدستورية ، انعكس بجلاء في الاندفاع الهائل نحو اصدار الصحف والمجلات ،فبعد أن كان العراق لايصدر سوى ثلاث صحف رسمية ، أصبح يصدر في مدى عامين ستا وستين صحيفة ومجلة .. ونجد في افتتاحية العدد الاول من ((صـدى بابل)) تحت عنوان ((رواية العدل أساس الملك)) حكاية من نوع المغامرات التى تستهدف العبرة والموعظة . وقد نشرت مسلسلة على سبعة أعداد ..

وأهمية هـذه الحـكاية تتمثل في استـعمال كلمة ((الرواية)) تسمية لها . وهذا الاصطلاح نواجهه لاول مرة في الادب العراقي الحديث ، وهـو يعبر بصـورة أكيدة عن أن مفهوم الرواية كان مألوفا على الاقل بين أوساط المثقفين . على أن الصحيفة لاتستمر في اطلاق لفظ الرواية ، ففي العدد الرابع يستبدل هذا اللفظ بلفظ ((فكاهة)) الذى كان شائعا في العالم العربي عن الروايات ..

وتابعت مجلة ((الرقيب)) مجلة صدى بابل في هذا النهج ، حين نشرت حكاية مترجمة عن الفرنسية بقلم ((انستاس مارى الكرملي)) بعنوان ((الاصبعي)) ، وقـد وضح المترجم الدافع الذى دفعه الى ترجمة هـذه الحكاية فقـال « من تصفح كتب الافرنج التى تبحث عن الشرق والشرقيين يجـد هـذا الأمر وهو أنهم يعـيرون أبناء هذه الديار بكونهم يحبون الاحـاديث عن الجن والغول ويتبراون هم من كل ما كان من هذا القبيل ، والحال لو انصفوا لما قالوا هذا القول ، وكتبهم مشحونة بمثل هذه الاحاديث يضعونها في أيدى أولادهم منـذ نعومة أظفارهم ـ وترويها النساء بعضهن لبعض بمـا يزيد على مايـروى في بلادنا . نعم ان أغلب حكاياتهم هذه لاتخلو من فائدة أدبية ومغزى لطيف يعود بالنفع على الالفـة (الهيئة الاجتماعية) ـ كما ذكـروا في أقاصيص أبناء وطننا . فلماذا ينسبون الينا كل سيئة وينسبون اليهم كل حسنة ، فامم الغرب وأمم الشرق تتشابه من هذا القبيل ، ولاسيما اذا علم أن مصدر آدابهم ، وتمدنهم ، وحضارتهم هي هذه البلاد . واثباتا لهذه الحقيقة قد عزمنا أن نتحف قراء الرقيب ببعض هـذه الروايات اطلاعا على آداب الافرنج وافوالهم في هذا الصدد ، وتسلية للقاريء وحثا لابناء المطالعة على شرب حب الآداب والمناقب والمآثر من خـلال تلك السطور » وقد حذت ((لغة العرب)) حذو ((صـدى بابل)) ((والرقيب)) فنشرت في كل عدد من أعـدادها رواية تاريخية أو خيالية أو تاريخية خيالية .. وفي سنة ١٩١٣ بدأت ((لغة العرب)) نشر نمط من القصص، له أهميته في تاريخ تطور القصة ، ومع هذا فليس من هذه الحكايات مايشير الى الاقتراب من مفهوم الرواية أو القصة بشكل صحيح ، فهي محاولات تتلمس الطريق وقد حـددت نوعها الى حد كبير طبيعـة ثقافة ناشريها ، وهي ثقافة تمت باوثق الاسباب الى القديم الموروث .

***

ويظهر للباحث وهو يؤرخ للقصة في العـراق بين الحربين ، أن القصة العراقية خضعت في تطورها لمؤثرات جديدة ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى ، حـددت طابعها ، ورسمت مسارها ، بشكل يميزها عن طورها البدائي الاول .. ويبدو أن كتاب المحاولات البدائية لم يأخذوا الكتابة في القصة مأخذ الجد ، ولم يتمثلوا ماكتبوه تمثلا صحيحا واضحا ، وكان ماحفزهم الى كتابتها عوامل فردية خاصـة ، وأكثرهم ماتوا ، ومن هنا جاء الخطأ الذى وقع فيه أكثر الباحثين ، الذين أرخوا للقصة العراقية ، حين اغفلوا الاشارة الى هذه المحاولات البـدائية الاولى ، وانطلقوا جميعـا من نقطة

واحدة هى أن القصة العراقية بدأت بعد الحرب العالمية الاولى فهى تبدأ من محاولات « محمود أحمد السيد » فيها .

ولقد كان أقوى المؤثرات ، التى أسهمت في تغيير الاتجاه الادبى العام ، واتجاه القصة بالتالى ، الاحتلال البريطانى العسكرى للعراق ، فهذا الاحتلال كان ايذانا بتغيير كبير في الحياة الاجتماعية ، ترك أثره في كل جانب من جوانبها ، وانعكس على سلوك الاهلين . فقد كان تأثر العراق بالحضارة الغربية قبل الاحتلال البريطانى تأثرا غير مباشر ، جاء في الاغلب الاعم عن طريق تركيا . أما بعد الاحتلال . فقد أصبح العراق على صلة مباشرة بأوروبا ، بما حملته الجيوش الانجليزية من مظاهر الحضارة ، فاندفع العراقيون فى تيار التقليد المظهرى لهذه الحضارة والانصراف عن الجاد منها ، وقد عالجت القصة هذا الموضوع وهو من الموضوعات الاصيلة فيها وناقشتها مناقشة صريحة في عمل روائى كامل ألفه المحامى «آكوب كبرائيل» بعنوان «عجائب الزمان في صرح عروس البلدان » ونشره عام ١٩٢٨ .

وقد ازداد احساس العراقيين بتخلفهم ، وضرورة تغيير هذا الواقع ، وتمثل هذا في المشاعر الوطنية التى أخذت تتجه الى الدعوة الى الاستقلال ، والتى وجدت تعبيرا لها في ثورة العشرين ، وفي الاندفاع الكبير للقراءة والتأليف ، فشهد العراق حركة علمية وأدبية ساعد على تقويتها ازدياد عدد المطابع ودور الكتب ، ورخص الطباعة والورق ، على أنه لم يكن مقدرا لهذه الحركة الا الفشل ، فقد كانت لاتستند على أساس متين من الثقافة ، كما أن الفكر والادب الجديد الذى جاء العراق بشكل منظم فى تلك الفترة وأغلبه من مصر ، كان قليل الجدوى في الاغلب - بينه قسم كبير للروايات الخيالية المعربة عن اللغات الاجنبية أو المؤلفة على نسقها .

وكان مفهوم الادباء عن الرواية خلال هذه الفترة يتلخص في اتجاهين .

١ - اتجاه الرواية التى قامت عقدتها على علاقة حب بين حبيبين مثاليين تنتهى باجتماع الشمل على نسق «غادة الكاميليا» و «آلام فرتر» اللتين غيرتا من النهاية السعيدة التقليدية الى نهاية تعسة .

٢ - اتجاه يمثله المنفلوطى وجبران بأسلوبهما الخطابى وعاطفتيهما المسرفة .

ولقد أدى هذا المفهوم الخاطىء الى انصراف الادباء الناشئين الى تقليد هذا الاتجاه ، وأول محاولة كانت لمحمود أحمد السيد في روايته الاولى «في سبيل الزواج» التى نشرها عام ١٩٢١ ثم أعقبها بروايته «مصير الضعفاء» ثم حاول «سامى خوندة» نفس الاتجاه فى «سلمى ونديم»

ومن هنا نلاحظ أن المحاولات الاولى للقصة فى العراق بدأت بالرواية ..

وأول محاولة للقصة القصيرة عثر عليها الباحث نشرها مراد ميخائيل سنة ١٩٢٢ في جريدة «المفيد» بعنوان «شهيد الوطن وشهيدة الحب» ، وفي جريدة «الناشئة الجديدة» عثر على قصة أخرى بعنوان « الشاب المخدوع » لم يذكر اسم مؤلفها ، ثم نشر محمود أحمد السيد عام ١٩٢٣ مجموعة من القصص القصيرة أطلق عليها اسم « النكبات » .. وتوالى بعد ذلك النشر فى الصحف والمجلات ولكن على نطاق ضيق ..

وظلت القصة القصيرة خلال الفترة الأولى من العشرينات تتعثر في طريقها ، ويرجع ذلك الى النفور التقليدى لكبار الادباء من هذا الفن ، فوقعت مسئولية الكتابة في القصة على عاتق الجيل الجديد الناشيء .

ورغم الصلات الوثيقة بين العراق وتركيا ، لم يجد البحث أى أثر للقصة التركية في القصة العراقية خلال الفترة الاولى من العشرينات وخير دليل على هذا الكاتب محمود أحمد السيد الذى كان يجيد التركية والذى كان من أخلص كتاب القصة في فترة من فترات حياته ، انقطع عن الكتابة فيها بعد أن دفعته غثاثة القصص التى كان يقرؤها الى رد فعل عنيف ضد القصة ، ولم يتعرف على القصة التركية الا في أواخر العشرينات فحاول ترجمتها ، كما أن الصحافة التى جرفتها السياسة والاهواء لم تعط القصة القدر الكافى من العناية فكانت من أسباب تخلف هذا الفن بالاضافة الى أن واقع التطور الاجتماعى الذى رسمه الاستعمار البريطانى بتمكين الاقطاع وايجاد كيان خاص للعشائر، عاد بالبلاد الى ما كانت عليه أوروبا فى قرونها الوسطى.

وعلى هذا يمكن التأكد من أن فجر القصة بزغ فى العراق ابتداء من أواخر العشرينات . وقد شهدت الفترة الواقعة بين هذا التاريخ حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ محولات مخلصة واعية .

أما المؤثرات التى ساعدت على تطوير القصة العراقية في الفترة الثانية من الثلاثينات فكانت :

أولا .. الاتصال بالقصة التركية الحديثة بما تحمله من نزعة حرة واتجاه نحو الاصلاح الاجتماعى والسخرية من كثير من القيم والعادات والتقاليد التى تكبل المجتمع التركى وتعوقه عن التقدم ، والفضل الاول في هذا يرجع الى «محمود أحمد السيد» ، فقد انصرف منذ عام ١٩٢٧ الى ترجمتها ، وأعجب بصفة خاصة بالكاتب رشاد نورى . وقد جمع مجموعة من القصص المترجمة في كتاب «قصص مختارة من الادب التركى الحديث» ، وكثير من القصص المترجمة كانت تنشر دون الاشارة الى مترجمها .

ثانيا .. القصة المصرية الحديثة التى تطورت تطورا ملموسا خلال هذه الحقبة ، وخطت خطوات كبيرة نحو القصة الفنية ، وأبرز الكتاب المصريين أثرا في القصة العراقية هو محمود تيمور .. وكذلك لتوفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والعقاد ، ومحمود طاهر لاشين مكانتهم في نفوس كتاب القصة العراقية ، وأثرهم في التاليف القصصي .

ثالثا .. الانصراف الى الترجمة الذى عرف الادباء بالوان متعددة متنوعة من القصة الفنية ، ومما ساعد على اتساع حركة الترجمة ، ازدياد الشعور بأهمية القصة لدى الادباء ، ومنذ عام ١٩٢٧ ازدادت حركة الترجمة بشكل يلفت النظر ، وقد أخذت تتجه نحو القصص الفنية الاصيلة ، فترجمت قصص لموباسان واناتول فرانس ، والفونس دوديه ، وبلزاك ، واندريه موروا ، وفيكتور هوجو من الادب الفرنسي ، ولويلز وتوماس هاردى ، وأوسكار وايلد من الادب الانجليزي، وتشيكوف وجوركى ، ودوستوفيسكى وبوشكين ، من الادب الروسي ، ولجبرائيل دانزيو ، وميراندللو من الادب الايطالى ، كما ترجمت قصص من الادب الامريكى والهنغارى والدانيمركى والالمانى وغيرهم .

وأبرز مترجمى هذه القصص هو أنور شاؤل وسليم بطى ، وعبدالوهاب الامين ، وشاؤل حداد ، ونعيم طويق ، وخلف شوقى الداودى وكانت اكثرها عن الانجليزية والتركية ، وأقلها عن الفرنسية التى كان يترجم عنها أنور شاؤل . واهتمت هذه الترجمات بالقصة القصيرة ، ولم نهتم بالرواية الا قليلا ..

***

ونتيجة لهذه المؤثرات بدأ مفهوم جديد للقصة العراقية الحديثة يرى في القصة وسيلة هامة للتعبير عن النوازع والمشاعر والعواطف الانسانية . وطريقا لشرح الافكار الاجتماعية ، ولم تكن هذه المهمة يسيرة، فقد كان على الكتاب أن يكافحوا في اتجاه مضاد لرغبات القراء الذين ألفوا المفهوم القديم الذى ظل ماثلا في كتابات عدد غير قليل من الكتاب ، الذين وجدوا في القصة وسيلة سهلة للتعبير عن افكارهم الساذجة .

وأهم المضامين التى طرقتها القصة العراقية هى :

أولا .. المضمون العاطفى ــ الذى استغرق معظم النتاج القصصي العراقى بين الحربين ، وهو بهذا يتفوق على المضمون الاجتماعى تفوقا كميا لا نوعيا ، فاكثر القصص العاطفى ليست لها قيمة أدبية أو فنية كبيرة ، وسبب اندفاع الكتاب الى هذا النوع ، انتشار روايات المغامرات والعاطفة ، وأدب كتاب المدرسة الرومانسية فى الادب العربى كالمنفلوطى وجبران ... ويرى الباحث أن هذه الروايات ظلت منتشرة حتى نهاية الفترة التى يؤرخ لها ، بل لفترة طويلة أخرى بعد الحرب الثانية ..

وتنقسم قصص المضمون العاطفى الى مجموعات ، المجموعة الاولى تمثل أغلب قصصه ، وكتابها صغار السن ، يفتقرون الى الموهبة القصصية ، وتسود كتاباتهم خصائص غير فنية ــ أما الشخصيات فهى شاحبة لا لون لها ولا سمة مميزة . اما اطار الحدث الزمانى فهو غائم بلا حدود . وأسلوب هذه القصص سردى تقريرى تغلب عليه النزعة الانسانية ، وتشحب فيه الصورة الموحية .

وقد أثارت كثرة هذا اللون من القصص الكثير من المثقفين . فوجهوا اليها الكثير من النقد والتعليقات الساخرة ، ولم تقتصر قصص هذه المجموعة على القصص القصيرة ، بل تعدته الى محاولات فى كتابة الرواية ، من ذلك رواية ((رنة الكأس)) لعلى الشبيبى التى نشرها في كتاب مستقل عام ١٩٣٥ .

والمجموعة الثانية من قصص هذا المضمون تحقق تطورا كبيرا ، وكتابها على مستوى أعلى من الثقافة العامة والفنية ، وأسلوبهم متدفق ، ورغم ذلك فان قصص هذه المجموعة لاتنجح في تقديم قصة قصيرة فنية مكتملة ، وجل ماهناك صور قصصية سريعة لانسان يعانى من حب فاشل ، ظل يعيش على ذكراه ، ولم يستطع واقعه أن يعوضه بحب جديد ، ومسرح هذه القصص لايتغير كثيرا ، فهى في مرقص أو حانة ، ثم راو وصديق يروى له تجربته الفاشلة ، وأبرز كتاب هذه المجموعة عبد المجيد لطفى ، وله مجموعة ((أصداء الزمن التى نشرها عام ١٩٣٨ ، وعبد الوهاب الامين ، ولطفى بكر صدقى .

والمجموعة الثالثة . وتمثل قمة التطور الفنى بالنسبة لهذا المضمون وهى تفضل المجموعتين بمزاياها وخصائصها الفنية ، وأقدم قصة يمكن أن يظهر فيها هذا التطور ((حياة مدرس)) لعبد الوهاب محمود عام ١٩٢٨ ، ويدور مضمونها حول حب رجل لمومس التقى بها مرة ، ولم يستطع الزواج بها لمثاليته . وهذا المضمون تناوله آخر رمز لنفسه بحرفي ج ، ح بعنوان ((أولجا)) ، وكتب في نفس المضمون أيضا كاتب عراقى آخر لم يفصح عن اسمه الصريح ونشر قصته عام ١٩٣٩ بعنوان ((من بنات الناس)) ، ولعبد الوهاب الامين قصة قصيرة جيدة بعنوان ((ترنيمة الوداع)) ، وأفضل كتاب هذه المجموعة هو ((يوسف متى)) الذى نجح في تقديم قصص قصيرة تعتبر من أجمل القصص في الادب العراقى في هذه الفترة ، وأجود قصصه ((حطام)) .

وثانى مضامين القصة العراقية هو المضمون الاجتماعى هو أصيل فى الادب العراقى الحديث . والمضامين الاجتماعية التى تناولتها القصة العراقية في الفترة الاولى من طورها الثانى ، على قلتها كانت صدى لتاثيرات المنفلوطى ومقالاته الاجتماعية المختلفة. وقد ظل لهذه الاجتماعية الرومانسية تاثيرها في القصص

التى ألفت فى الثلاثينات ، ولكن تاثيرها بدا واضحا عند الناشئين ، وقد برز بجانبه جانب رصين جاد ـ وكتابه أكثر الكتاب موهبة ، وقد اتجه كتابه الى الواقع يستمدون منه مضامينهم وكان لالتصاق اكثر كتاب هذه المجموعة بالحياة الاجتماعية المعتمة ، وبالصراع السياسي الذى عاشه العراق أثر في تفوق انتاجهم ، ونجح أدب كاتب مثل محمود السيد في أن يعكس نفسية جيل باكمله سواء أكان ذلك في قصته المطولة « جلال خالد » أو في قصصه القصيرة التى نشرها في مجموعتيه «الطلائع» و «ساع من الزمن» .

وقدم «ذو النون أيوب» وثيقة هامة عن فترة أخرى من تاريخ العراق ، حين عرض لعيوب الجهاز الادارى فى العراق ، وصور ما ينخر فيه من انتهازية محسوبية وفقدان قيم .

ومن الموضوعات الهامة التى تناولها كتاب هـــذه المجموعة من القصص وضع المرأة الاجتماعى ، فتحدثوا عن مشاكلها ودعوا الى تحريرها ، وابتعدوا كثيرا ، في تصويرها عن هذه الصورة الرومنسية التى عكستها أغلب قصص المضمون العاطفى ، ودعوا الى تعليم المرأة وخروجها الى الحياة العملية .

وكانت الاهداف الاجتماعية الاصـــلاحية التى دفعت الكتاب الى مضامينهم هذه عاملا هاما فى جعل بعض قصص هذه المجموعة اقـــرب الى أن تكون مقـــالة اجتماعية اتخذت الشكل القصصي اطارا ، كما في قصص « ذو النون أيوب » .

ومن القصص التى تلفت النظر في هذه المجموعة ، قصة «ثور الجهل» ليعقوب بلبول لاسلوبها القصصي ودقة التحليل فيها ، وقد حاول الكاتب أن يصور فيها تأثير المخترعات الحديثة على هؤلاء الناس البسطاء ، الذين لايملكون من طاقة الفكر مايتيح لهم الاهتداء الى أسرارها .

ويبرز من القصاصين الذين كتبوا القصة الاجتماعية فى نزعتها الواقعية خـلال هذه الفترة شـالوم درويش ، وقصصه تركز عـلى بعض النماذج التى ينتقيهـا من الحياة .

وهناك مضامين أخرى للقصة بين الحربين تلفت نظر الباحث ، كالاتجاه الفردى الذاتى ، الذى يمكن اعتباره تباشير تيار جديد في القصة العراقية استأثر باهتمام عدد غير قليل من كتاب القصة بعد الحرب الثانية . وهو يعبر عن نفسية جيل جـــديد من الشباب لم ينجحوا دائما في التوفيق بين مافتحته لهم الثقـافة الحديثة من آفاق جديدة ، وماغرست في نفوسهم من مثل خاصـة ، وبين الواقع القـاسي المجـدب الذى يعيشونه بتقاليده ، وتزمته ومظاهر التخلف الاجتماعى والانتهازية السياسية .. وأبرز كتاب هذا الاتجـاه «عبد الوهاب الامين» ، فقد وفق في تصـوير هـــذا الضياع الذى تعانيه الفئة المثقفة .

وفي اتجاه آخر ، نرى القصة العراقية تنزع الى تصوير المشاعر الانسانية في موقف انســانى متميز ، وهى تصورها على نحو مجرد ، بحيث لايمكن أن تعتبر مضامين هذه القصص الانسانية ذات طابع عراقى محلى لعل «سخرية الموت» ليوسفمتى ، نموذج طيب لقصص هذا الاتجاه بالاضافة الى أنها وفقت في تقديم قصة فنية جيدة شكلا وموضوعا ..

وأشار السيد عبد الاله أحمد محمد صالح الى أنه تعرض لعدة مصاعب أثنـاء دراسته ، منهـا أن النتاج القصصي في العــراق نتـاج مشتت ضـائع ، لم يحظ بالرعاية الكافية ، لذلك لم تهتم بجمعه المكتبات العامة في العراق ، والفترة التى درسها كانت فترة نشوء هذا الشكل وتطوره الاول ، كما توفرت لديه مادة قصصية كبيرة ولم يكن من السهولة بمكان ، أن يضع يده على معالم منهج ، يستوفي جوانب القصـة العراقيـة في اضطرابها وتشتتها أثناء محاولاتها الاولى .

والرسالة تضم تاريخا وافيا لجميع قصاصي هــذه المرحلة ونسبة وافية من انتاجهم .

وقد بدأ بمناقشة البـاحث الدكتور عبد الحميد يونس ، فاثنى على المجهود الكبير المبذول في الرسالة وبين أنه اضافة جديدة الى المكتبة العربية ، وفي رأيه أن الفصل الاخير من الرسالة الذى ضـمنه ملخصـا لانتاج لم يسبق له النشر من أهم أبواب الرسـالة ، ولكنه أخذ عليه تلخيصه لقصص كثيرة جدا كان يكفى أمثلة منها ، كما درس شخصيات بطريقة مطولة ، ويرى الدكتور عبد الحميد أنه كان يود لو اهتم البـاحث بموضوع وظيفة القصة الادبية .

وتحدث بعد هذا الدكتور شكرى عياد فأثار عـــدة نقاط أهمها أن الباحث حين ذكر أن القصة القصيرة لم تصـل لمرتبة عالية ، ومع ذلك ، كانت تمثـل تطور المجتمع العراقى تمثيلا صادقا الى درجة كبيرة ، فان هذا يفرض عليه أن يهتم بالجانب الاجتماعى للدراسة حتى ولو ادى ذلك الى تكوين البحث الى درجة ما بلون الدراسة الاجتماعية .

ولم يوافق الدكتور شكرى الباحث على استهانته بالدراسة الفنية للقصة العراقية ، كما أنه لم يقف عند تطور شكلها الفنى وقفة كافية متأثرا بالطبع برأيه الشخصي بانها لم تصل حتى الفترة التى درسها الى مســتوى النضج ، وفى رأيه انه كان يجب أن يســجل ما حدث فى شــكل القصة من تطور مهما كانت طبيعـة هذا التطور .

وأخيرا تحدثت الاستاذة الدكتورة سهير القلماوى ، فقدرت للباحث مجهوده المضنى ، وقد أيدت السادة الاساتذة في ملاحظاتهم كما أخذت على البحث ضخامته اذ أنه يقع في ٥٢٥ صفحة من القطع الكبير .

وقد نال السـيد عبد الاله على رسـالته درجـــة الماجستير بتقدير ممتاز .



مع سندباد جيلنا

سمعت عنه كثيرا قبل أن أراه ، وتكونت له فى خيالى صورة أسطورية غريبة لرجل جمع بين العلم ؛ الطب والفن والأدب ، وكان ذلك أمرا محيرا أشبه بالمعجزات بالنسبة لصبى صغير لم يتجاوز الحلم ، ووقع فى يدى كتابه « سندباد عصرى » فقرأته ، واستهوانى فيه خفة ظله والعوالم الغريبة التى صورها ، ثم جرأته فى استخدام كلمات وتعبيرات عامية بصورة لما أصادفها فى كتاب قبله .

وعاصرته بعد ذلك كأول عميد لكلية العلوم بجامعة الاسكندرية ، وترامت الى ، وأنا طالب بكلية الآداب فى الطرف الآخر من المدينة ، أخبار نشاطه العلمى والفنى وعلاقاته الأخوية الحميمة بتلاميذه ، ولكنى لم ألقه الا بعد تخرجى ، حين صدر أول كتاب لى ، فقررت أن أذهب لاهدائه اليه .

سألنى :

ـ لماذا ترجمت هذه المسرحية بالذات ؟

وكانت مسرحية « الحضيض » لجوركى ، فقلت لأنها أسرتنى بطابعها الانسانى ،ووجدت فيها صورة قريبة من حياتنا ، فاذا به يطلب منى أن أنتقل الى مقعد آخر فى مواجهته ، وبدأ يحدثنى ، وكأننا صديقان قديمان ، عن افتتانه فى مستهل شبابه بالأدب الروسى لنفس الأسباب ، وكيف كان وزملاؤه أعضاء المدرسة الحديثة يلتهمون روايات « دستويفسكى » و « تولستوى » ويحفظون أسماء أبطالها ويقلدونهم فى ملابسهم وسلوكهم .

يومها لم يخطر ببالى أن الاقدار ستجمعنى به مرة أخرى ، وأن العلاقة ستتوثق بيننا ، بحيث لا يكاد يمر أسبوع لا ألقاه فيه ، وأنه سيكون له أثر قوى في ثقافتي وتفكيري ..

فبعد ما يقرب من خمس سنوات نقلت الى وزارة الثقافة ، وعملت فترة فى « المجلة » وكان رئيسا لتحريرها بالاضافة الى عمله كوكيل دائم للوزارة . ولكنى لم ألقه خلال هذه الفترة سوى مرة واحدة لآخذ منه حديثا لاحدى المجلات عن زيارته للاتحاد السوفييتى .

وهكذا شاءت المصادفات أن يكون موضوع الحديث فى لقائنا الثانى قريبا من موضوع حديثنا فى اللقاء الأول ، بل لقد أحسست أنه استمرار له رغم بعد المسافة واختلاف الظروف ، فقد كان يذكر لقاءنا الأول بكل تفصيلاته ، وسرعان ما قام الى خزانة كتبه ليرينى المسرحية التى أهديتها له يومها .. وطال حديثنا أكثر من ثلاث ساعات تطرقنا خلالها الى مختلف شئون الفن والفكر ، وأدهشنى أن يجد وكيل وزارة مسئول متسعا فى وقته يضيعه فى مناقشة شاب مثلى فى مستهل حياته الأدبية ، ولم أدرك الا فيما بعد مدى الآمال التى يعلقها ذلك المثقف الأصيل على الشباب ، والجهود الجادة العميقة التى يتوقعها منهم فى خدمة ثقافتنا .

وذات يوم استدعانى الدكتور حسين فوزى وعرض على العمل فى مكتبه ، ورغم كراهيتى للعمل فى مكاتب كبار المسئولين ، فلم أتردد فى القبول ، وأثبتت الأيام التالية أنى لم أكن مخطئا ، فقد شعرت خلال تلك الفترة القصيرة أنى لم أكن أعمل مع مسئول كبير بقدر ما أتتلمذ على أب روحى عطوف ، أتعلم منه كل يوم جديدا .. وحين ترك الوزارة حرصت على زيارته وتوثيق صلتى به أكثر ، بعد أن زالت كل شبهة مصلحة يمكن أن تشوب علاقة

المرءوس برئيسه ٠

وما أكثر ما تعلمته منه ، ولكنى أكتفى فى هذا المجال بثلاثة دروس أفدت منها الكثير رغم قسوتها ٠ فى بدء عملى « بالمجلة » كلفت بترجمة مقال لم يرقنى ، فترجمته بسرعة ودون تدقيق ، وبعد يومين وجدت المقال على مكتبى بعد أن راجعه الدكتور فوزى على الأصل ، وحول صفحاته الى ما يشبه الرسم التجريدى الحديث ، بما أضافه من تخطيطات ودوائر وتعليقات ساخرة٠٠ وكان ذلك تحديا لى ككاتب يحاول أن يثبت خطواته على الطريق، فلم أغادر مكتبى الا بعد أن أعدت ترجمة المقال ، وأعدته اليه ، فاقره وكان أول ما نشر لى فى هذه « المجلة » ومن يومها علمت أن الكتابة للمجلة تختلف اختلافا كبيرا عن الكتابة لأى مجلة أخرى ، وأن المستوى الذى فرضته على نفسها يحتم على كتابها ومترجميها أن يبذلوا من الجهد والتدقيق فى كل ما يكتبونه أو يترجمونه لها ٠ أكثر مما يبذلونه فيما يكتبونه لغيرها من المجلات ٠

وفى نفس الفترة تقدمت بمقترحات مكتوبة للنهوض بالمجلة وتطويرها ، فما لبثت أن عادت هى الاخرى مصحوبة بتعليقات الدكتور فوزى وسخرياته ، فغضبت ويئست من العمل فى « المجلة » ، ولكنى مع مرور الزمن أدركت أن تنفيذ اقتراحاتى كان معناه تحويل «المجلة» من « سجل الثقافة الرفيعة » الى مجلة أخرى لا تختلف عن بقية المجلات التى تزحم السوق، وليست بالطبع هذه هى المهمة التى أنشأتها وزارة الثقافة من أجلها ، وتحملت ، وما زالت تتحمل فى سبيلها الكثير ٠

وحدث بعد ذلك بعدة سنوات أن فكرت فى اصدار كتاب يجمع ما ألفته من قصص فى مستهل عهدى بالكتابة ، وقدمت القصص الى احدى دور النشر الحكومية ، فاقرت نشرها ، وطلبت منى اختيار من يكتب مقدمة لها ٠ وكانت صلتى بالدكتور فوزى توثقت ، فعرضت عليه الأمر ، ورحب بكتابة المقدمة ، ولكنه بعد أن قرأ القصص قال لى : اذا كنت تريد نشر هذه المجموعة لتحصل على المكافأة المالية فحسب ، فسأكتب لك المقدمة التى تريدها ، أما اذا كنت تريد رأيى ، فانى أنصحك بعدم نشر هذه القصص ٠ ان مستواها لا بأس به وهى تختلف كثيرا عما ينشر من قصص ، وفيها قصتان أو ثلاثة جيدة ، ولكن ماذا يفيدك نشرها وقد بدأت أنت تعرف كناقد ٠

قلت انى أحرص على نشرها كتسجيل لمرحلة انتهت من حياتى ، قبل أن أنشر كتبا فى النقد ، ولذلك فقد أثبتت تواريخ تأليفها فى الكتاب ، فاذا به يضحك ضحكته العريضة ويقول :

ــ وكم مرحلة فى حياتك حتى الآن ، حتى تحرص على تسجيل احداها ؟ ٠٠ من رأيى أن تحتفظ بهذه القصص حتى اذا وقفت بعد عمر طويل الى أن تصبح شيئا مهما ، فوقتها سيبحث الناس عن انتاجك المبكر ويرون فيه مرحلة من مراحل تطورك ٠٠ أما الآن فلن تنال من نشرها سوى تقليل قدرك كناقد يهاجم فى أحيان كثيرة أعمالا أفضل من هذه القصص ٠

ورغم رغبتى الملحة فى نشر المجموعة ، واحتياجى الى المكافأة المالية التى كنت سأتقاضاها من دار النشر التى وافقت بالفعل على طبعها ، فقد خجلت من مخالفة نصحه ، وأثبتت لى الأيام فيما بعد أنه كان على حق ، وأنه كان أبعد منى نظرا بكثير ٠

هذا قليل من كثير مما أفدته من أستاذنا الدكتور حسين فوزى ، أعتقد أن الكثيرين من المثقفين ممن يعملون فى مختلف ميادين الفنون والعلوم يستطيعون أن يرووا عنه العديد من أمثاله ٠ فاذا أضفنا الى هذه الريادة الفكرية على المستوى الشخصى رياداته العامة فى مختلف ميادين حياتنا الثقافية ، فى معهد الأحياء المائية ، والجامعة ، ووزارة الثقافة ،والموسيقى، والاذاعة ، والتأليف العلمى والأدبى ٠٠ أدركنا لماذا يعتبره جيلنا ــ بحق ــ سندباده الرائد فى مختلف آفاق الفكر والثقافة ، ولماذا لم نفاجأ بفوزه بجائزة الدولة التقديرية فى الفنون بعد أن رشحته لها عدة هيئات علمية ، كما رشحته هيئات أخرى لجائزة الأدب ، ولو أنه فاز بها أو بجائزة العلوم أو بجائزة العلوم الاجتماعية لما فوجئنا أيضا ، فهو واحد من تلك الشخصيات الموسوعية النادرة التى لا تتكرر كثيرا ، والتى نظلمها اذا حاولنا تصنيفها فى مجال فكرى واحد ٠

